د. هاشم ميرغني

اللغة، السلطة، الخطاب

مقاربات نقدية



نينوى

اللغة، السلطة، الخطاب

مقاربات نقدية

عنوان الكتـاب: اللغة، السلطة، الخطاب - مقاربات نقدية
اسـم المؤلـف: د. هاشم ميرغني
الموضـــوع: دراسات أدبية
عدد الصفحات: 284 ص
القيــــاس: 17 × 24 سم
الطبعـة الأولى: 500 /كانون الثاني 2024 م – 1445 هـ
ISBN: 978-9933-38-534-7

رقم الإصدار	دراسات أدبية
1308	270



سورية . دمشق . ص ب 4650
تلفاكس: +963 11 2314511
هاتـف: +963 11 2326985
E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org

الإمارات العربية المتحدة - الشارقة -
المنطقة الحرة - مدينة الإعلام للنشر
هاتـف: +971 506844076
web: www.ninawa.org

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع
@House Ninawa

Ninawa house

ninawa_publishing_house

العمليات الفنية:
التنضيد والتدقيق والتحرير والتحقيق والإخراج والطباعة – القسم الفني:
دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

د. هاشم ميرغني

اللغة، السلطة، الخطاب

مقاربات نقدية

الإهداء

إلى تيسير

رفيقةِ العمر

وإلى

مُحمَّد،

نور،

وعمرو،

لعُزلةِ السَّنواتِ

التي أخذتني مِنْكُم لتكتملَ هذهِ المقاربات.

الفهرست

مقدمة

تنتظم في هذا الكتابِ ستُّ مقاربات نقديَّة تمثِّلُ فيها اللُّغة - كما تتجسَّدُ في الخطاب، والسُّلطة، والأيديولوجيا، وغيابِ المؤلف، وعلاقات التناص - قُطباً أساسيّاً للاشتغال والفحص والدرس، وذلك عبرَ مقاربات بينيَّة مرنةٍ ومفتوحة تستبطن في شُغلِها ما كشفته إشكاليَّات المنهج العديدة سِيَّما في اتجاهات ما بعد الحداثة في إعادتها النظر جذرياً في مسلَّمات المنهج، وفي انفتاح النظرية الأدبية على سعتِها على الحقول المعرفية الأخرى، وتفكيكِها للبنى الثقافية القارة، ونبشِها لجذور القهر السلطوي الثاوي عميقاً في الخطابات، واحتفالِها بالمتشظِّيِّ والذرِّي والذاتي والمتعدِّد، ودحضِ السرديات الكبرى التي حدَّدتْ مسارَ التفكير الإنساني، وتقويضِ الأيديولوجيات التي تتخلَّلُ النظريةَ لتمنحَها تماسكَها الصُوَريَّ الهشَّ.

ويتضافرُ كلُّ ذلك ليُسلِمَنا للأفق المفتوح لما بعد المنهج **Post Methodology** الذي يلخِّصُ الناقد النابه عبد الماجد عبد الرحمن أهمَّ سماته في: تجاوز فكرة المنهج نفسها بالمعنى الجدليِّ لمفهوم التجاوزية الذي لا يعني نهاية المنهج أو موته بقدر ما يشير إلى مساءَلة المناهج النقدية بطريقة تجعلها قيد التجاوز باستمرار، وتجسير الفجوة بين النظرية والتطبيق؛ والحساسية السياقية والثقافية إزاء النصوص المختلفة، والتعددية النقدية بانفتاح النص على عدد من الأساليب والمناهج التي تتحاور وتتفاعل ولا تتجاور أو تتجمَّع، واللامركزية النقدية حيث يتَّسعُ المشهد النقدي ليضمَّ تنظيرات ومرئيات باحثة من آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية وكل ما همَّشته المركزية الأوربية/الأمريكية طويلا، واستثمار المقاربة البينية **Interdisciplinary** التي تفتحُ الخطابَ النقدي على الحقول المعرفية المختلفة[1]، وهي المقاربة التي تُعدُّ نتاجاً طبيعياً لتعالقِ حقول المعرفة الإنسانية في وحدة مشتركة تحتفي بازدهارها وتنوُّعِها واختلافها عبر تفاعلاتها الحيَّة التي تطيحُ بالسياجات الهشَّة التي تفصلها عن بعضها، وعبر تناص موسَّع غادر منذُ زمنٍ بعيد بقاعَه المحدودة التي أسَّست على أرضها جوليا

1- يُنظَر: عبد الماجد عبد الرحمن، النص والخطاب: جدل القراءة والمعنى، مدارات للطباعة والنشر، الخرطوم، 2014، دراسة ما بعد المنهج: أبرز ملامح نقد القرن الحادي والعشرين، ص155 وما بعدها.

كريستيفا المصطلح في العام 1966 لينخرطَ في مجرَّة كون متمدِّد لا يمثِّل النصُّ المكتوبُ سوى أحد عوالمها العديدة.

في الدراسة الأولى حاولنا إعادة النظر في المفهوم النقدي الذائع عن «غياب المؤلف» الذي أسَّسَ له رولان بارت (1915 -1980) لأول مرة عبر مقاله المعروف الذي نشره في العام 1968 وحملَ عنواناً له العبارة المجازية ذائعة الصيت «موت المؤلف»، وهي العبارة التي وجد فيها النقد النصّيُّ - بمختلف اتجاهاته - اكتشافاً تاريخياً ثميناً، واعتبرها تلخيصاً مكثفاً لمجمل مفاهيمه حول القراءة الأمينة، وسبر علاقات النص الداخلية وشبكة تناصاته مع النصوص الأخرى بعيداً عن سطوة الاسم أو أشباح السياق حيث تحضر ذاتُ المؤلِّف المتضخمة بانتظام جارةً وراءها المجتمع والوقائع... إلخ بينما تنزوي فتوحاتُ نصوصه بعيداً، ولكن المقولة ما لبثت أن تحوَّلتْ إلى مسكوكة نقدية جاهزة يجري تداولها بمجانية مذهلة، دون التوقف عند سياقها البارتي، ومجمل علاقاتها بخطاب بارت، وطرح حزمة من الأسئلة عليها من قبيل: كيف أدَّت الصياغة البارتية البليغة لعبارة «موت المؤلف» إلى التعامل معها حرفيا بحيث كادت تغلق حقل الدلالة الخصيب؟ وما التحوُّلاتُ التي تحدث لصوت المؤلف إثرَ دخوله حقل ممارسة الكتابة، أي تحوُّلات حضوره الجديد لأنا نصيَّة متخلّقة من رحم الكتابة ومختلفة جذرياً عن حضورها خارجَه؟ ما درجاتُ تحقُّقِ هذا الغياب في النصِّ الأدبي؟ وما ديناميات العلاقاتِ التي يخوضُها النصُّ بآلياتهِ الخاصة مع ما هو خارجه - بما في ذلك ذات مؤلفه؟ يمكن أن يفضيَ بنا إلى نتائجَ مختلفة وبالغة الثراء تنأى بنا عن الانجرار وراء الفهم الذائع للمقولة باعتبارها تعني قتلَ أيِّ أثرٍ لذات المؤلف أو تحولاته في نصِّه.

في المقاربة الثانية حاولْنا سبرَ جدلية اللغة والأيديولوجيا كما تتجلَّى في التنظير التأسيسي للمفكر والناقد والعالم الأدبي الروسي ميخائيل باختين (1895-1975) الذي يُعدُّ واحدامن أبرز الأصوات النقدية التي أسست علم الأدب مستثمرة حقولا معرفية متعددة أعادت تشبيكَها لبناء نظرياته ومفاهيمه وإجراءاته، ولشساعة هذا العالم الباختيني فقد رازت المقاربة هذه الجدلية من خلال كتاب واحد هو «الكلمة في الرواية» متتبعةً الخيط الذي أسس فيه باختين للا مركزة الرواية للعالم الأيديولوجي عبر ميكانزمات تنوُّعها الكلامي المهدّد لمركزية اللغة وأيديولوجيتها التي تفرضُها على اللغات التي تقع على هامش هذا المركز، وكيف يمكن أن يفضي هذا التهديد إلى خلخلة أيديولوجيا لغة المركز بميكانزمات التنوُّع الكلامي والتعدُّد

اللغوي لتنبعثَ اللغات والـلـهجات التي طمرتها اللُّغة الرسمية تحت تربتها المعياريـة بحجَّـةِ عـدم تواؤمها مع لغة معيارية وموحَّـدة، ويـدلفَ إلى صـدارة المشـهد مـا تـمَّ تهميشـه طـويلا: الهُويَّـات والأقليات والأعراق المتنوعة التي تم أقصاؤها سعياً خلفَ وهم تجانس مزعـوم لا يمكـن أن يـتمَّ إلا قسراً، المشردون بأسمالهم البالية ولغاتهم الخاصة، المفردات الدارجة التي يجري طردهـا بعيـداً عـن نقاء معاجم «الفصيح»، و«القياسي»؛ أي ليحضرَ كلُّ ما تمَّ إقصاؤه بسلطة المركز إلى هامش الفاعلية منتزعاً من لسانه الخاص، ولغة أحلامه، وفي خلفية كل ذلك سوف يزلزل صوت باختين، كـما إحـدى نبوءات نيتشه: «المطلوب واللازم: أن يجتاحَ التنوُّع الكلامي الوعي الثقافي ولغتَـهُ وينفـذَ إلى نواتـه، ويَشيعَ النسبيَّةَ في النظام اللغوي الأساسي للأيديولوجيا والأدب، ويحرَمه مـن يقينيتـه السـاذجة»[1]، تلك اليقينيَّة الهشَّة للغة التي تُمثِّلُ أحدَ أعطابنا الأساسية على ظهر هذا الكوكب.

وقد توقَّفْنا في الدراسة على رهان بـاختين وبـارت عـلى الأدب لاخـتراق حصـار اللغـة بعامـة، وأيدلوجيا لغة المركز بخاصة، وذلـك عـبر المفاوضـات الشرسـة مـع إكراهاتهـا القابضـة، وتخليـق لغات فردية من مجرى اللغة العام؛ فاللغة هي حقـل اشـتغال الأدب، وبتعبـير تـودوروف «هـي المبدأ والمعاد، هي نقطة انطلاقه ونقطة وصوله على السـواء. اللغـة تضـفي عـلى الأدب صـيغتها المجردة كما تضفي عليه مادتها المحسوسة، فهي الوسيطُ والموسـوطُ في وقـت واحـد، ومـن هنـا فإن الأدبَ ليس مجرَّدَ الحقل الأول الذي يمكن دراسته ابتداءً مـن اللغـة، بـل إنـه الحقـلُ الـذي يمكن لمعرفته أن تسلِّطَ ضوءاً جديداً على خواص اللُّغة نفسها»[2]؛ ولكنَّ هذا الرهانَ يبقى رهانـاً محدوداً في نهاية المطاف بحدود اللغة نفسها، وبحدود تأثيره، وإن كـان يشرعُ أفقـاً عـلى المـأزق الإنساني المصطدم بجدار اللغـة، ويرهـف الـوعي النظـري بإكراهـات هـذا المـأزق، كـما أن درس الحوارية وتأسيس باختين للبوليفونية، والتهجين، وتبـاين وجهـات النظـر التـي تفكـك أيَّـةَ نزعـة سلطوية للخطاب، وتخلخل أيديولوجيتـه المغلقـة تعلِّمُنـا أنَّهـا يمكـن أن تصـبح «قـوة جوهريـة مبدعـة» عنـدما «لا تـتردد الأصـداء الحواريـة في قمـم معـاني الكلمـة بـل تنفـذ إلى الطبقـات

1- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمـة يوسـف حـلاق، منشـورات وزارة الثقافـة السـورية، دمشـق، 1988، ص159/158.

2- تزفتان تودوروف، اللغة والأدب، ضمن: اللغة والخطاب الأدبي، اختيـار وترجمـة سـعيد الغـانمي، المركـز الثقـافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص42.

العميقة للكلمة وتجعل اللغة ذاتها والرؤية اللغوية حـواريتين»[1]؛ فالحواريـة التـي تبـدأ بوصـفها مرتكزاً لتحليل الرواية تصبح مرتكزا للعالم بوصفه ساحةً لقبولِ التنوع وتبادلِ أنخاب الاختلاف؛ ولذا تمَّ استثمارُ هذه العُدَّة النظرية لباختين على نطاق واسع بَدءاً مـن الفلسـفة وانتهـاءً بالدبلوماسـية والتعليم والمواثيق الدولية والسياسات اللغوية والثقافية؛ ومن هنـا تبـدو الحاجـة ماسـة للاشـتغال عليها عربياً، وفي هذا يرى بعض الباحثين العرب أنه بقدرِ ما تمَّ اسـتثمار مفـاهيم بـاختين في حقـل الخطاب الروائي العربي فإنها غابتْ في الحقل الثقافي والمجتمعي المفتقر إلى الحوارية كرؤية إنسـانية إلى الذات والآخر، إذ يرى الناقد معجب الزهراني في سياق حديثه عن التلقـي غـير الفاعـل لحواريـة باختين أنَّ «المرتكزات الفكرية والمعرفية للحوارية بأعمّ وأشمل دلالاتها ربما كانت ولا تزال غائبةً أو هامشيةَ الحضور والأثر في ثقافتنا وواقعنا وعلاقتنا بحاضرنا وماضينا وذواتنا وآخرينا».[2]

وهذا ما يسلِمُنا إلى الدراسة الثالثة التـي تحـاول مقاربـة مفهـوم السـلطة بوصـفها خطابـاً كـما تتَبَنْيَنُ في حزمة الإجراءات الخارجية والداخليـة والطقسـية التـي تتبناهـا السـلطة بوصـفها جـزءاً لا يتجزأ من اسـتراتيجيات خطابهـا كـما رصـدها ميشـيل فوكـو في «نظـام الخطـاب» 1970 ومحاولـة اختبارها سرديا على الجسد الخصب لرواية 1984.

وقد اختارتِ الدراسة مقاربةَ هذه الإجراءات التي تقدّم لنـا عونـاً ثميـناً في تفحُّـص إشـكالات الخطاب السلطوي العربي الذي نرزح تحت وطأته، والذي يتشـكَّلُ مـن هـذه الإجـراءات ابتـداءً من المنع الذي يكاد يسوِّر حياتنا بأسرها، وانتهاءً بالتملُّـك الاجتماعـي للخطـاب كـما يتجسَّـدُ في الإعلام، والتربية، والقانون وغيرها، كما تقدم ذات العون في مقاومته؛ فمـن أهـم دروس فوكـو في استراتيجيات المقاومة إعادة تعريفه للسلطة بوصفها استراتيجيات متحولة أكثر مـن كونهـا شـكلا معيَّناً لـلـهيمنة؛ فهي تغير نقاطَ تمركزها باستمرار، تتولَّدُ ذاتياً وتهبُّ من كل صوب، وتنبثق مـن اللا متوقع، ومن طمأنينتنا الثاوية تحت الشعارات الداويـة في وجـه مقاومتهـا، ومـن السرديـات الكـبرى التـي تحـدد مسـارات حيواتنـا دون أن نعـيَ، ومـن تضـاعيف خطـاب مقاومتهـا ذاتـه،

1- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 41/40.

2- معجب بن سعيد الزهراني، نحو التلقي الحـواري: مقاربـة لأشـكال تلقـي كتابـات ميخائيـل بـاختين في السـياق العربي، (الرياض: جامعة الملك سعود، كلية الآداب، 2002)، ص42 عن: إيمان مليكي الحوارية في الروايـة الجزائريـة، رسالة ماجستير غير منشورة (الجزائر: جامعة العقيـد الحـاج لـخضر، كليـة الآداب واللغـات، قسـم اللغـة العربيـة، 2013)، ص23.

وبمجرد الانتباه لذلك ستُشحَذ أدواتِ مقاومة جديدة ومتغيرة لا لتجابه شكلا محدداً للسلطة، مثلما تتمظهر مثلا في وجهها السياسي أو العسكري المباشر، بـل لتفـاوض اسـتراتيجياتها المتغـيرة، وهـو مـا يكتسب أهميته لإدراك الطريقة التي تغير بها السـلطة أشـكالها العديـدة في الـعصر التقنـي، وهـو العصر الذي لم يشهد فوكو سوى بدايات انفجاراته المروّعة بوصفه عصرا لـلـهيمنة عبر وسـائل أكـثر نفاذا وفعالية حيث مجاز فوكو عن «شبكة» السلطة التي تغطِّي المجتمـع يتحقـق حرفيـاً، وبـذات الاسم الذي أطلقه عليها فوكو: الشبكة.

عربيَّاً ربما يسمح لنا الدرس الفوكوي بالإجابة عن سؤال مثل: لماذا اندحرتْ جُـلُّ ثـورات الربيـع العربي سريعاً أمام قُوى السلطة - داخلياً وخارجياً - التـي تُعيـدُ كُـلُّ مـرة تنظـيمَ نفسـها، وبسرعـة، لتهزم الحلم بإقامة وطن عادل؟ كيف تنهزمُ مسلَّمات بديهية مثل الحق، الحريـة، السـلام، العدالـة، المواطنة بسهولة أمام قوى الرِّدة والظلام؟ كيف نفسِّر هذه السهولة التي تندحر بها عدالة الثـورات أو تجرفها عن مسارها؟ هل يمكن اسـتخلاص الإجابـة مـن هـذا الـدرس: إنَّ السـلطة ليسـت مركـزاً لـلـهيمنة بل استراتيجيات لـلـهيمنة، وبما أن المقاومةَ نفسَـها - تُقـرأ الشـعوب والنخـب - تشـكَّلت بنيوياً من استراتيجيات الهيمنة هذه؛ فإنَّ النتيجة هي نفسها كلَّ مرة: إعادة إنتاج القمع.

وفي تفحُّص نافذ للخطاب المجابه للقمع يتساءل فوكو: «هل إنَّ الخطاب النقدي الذي يُوجَّه إلى القمع يجابهُ آلة سلطوية عمِلَتْ إلى الآن - دون اعتراض - لتقطعَ عليه الطريق أم أن هذا الخطـاب النقدي الذي هو جزء من الشبكة التاريخية ذاتها التي يشجبها (ويحوّرها طبعاً) بتسميتها قمعاً؟»[1]، وهو السؤال الذي يمكن السير به بعيداً لقراءة ثورات الربيع العربي لتفكيك البنى القارة التي تعيـدُ إنتاجَ القمع كلَّ مرة.

ولكنَّ هدفَنا من درس فوكو لم يكن اختبار هـذه الإجـراءات نظريـاً أو عمليـاً في الواقـع العـربي حتى لا يأخذنا ذلك بعيداً عن همِّ هذه المقاربة: اختبارها سردياً عبر روايـة 1984 لاكتشـاف المـدى الذي يمكن أن تتجاوز به الرواية هذه الإجراءات عـبرَ ميكانزماتهـا السرديـة الخاصـة الموازيـة لعـالم الواقع، ومتخيَّلها المتجاوز لتنظير المفكّر ودرس الفلسفة.

1- ميشيل فوكو، تاريخ الجنسانية، إرادة المعرفة، ترجمة جورج أبي صالح، مراجعة وتقديم مطاع صـفدي، بـيروت، مركز الإنماء القومي، 1990، ص34/33.

وفي ذات سياق التنقيب بتربة السلطوي والأيديولوجي جازفت المقاربة الثالثة - بعد طرحها مهاداً استهلالياً حول جدلية الشعر/الأيديولوجيا - بمغامرة الكشف عن الاستراتيجيات النصية التي تؤسّسُها قصيدة الشاعر محجوب شريف في ديوان «نقّاج» لتفلتَ من فخّ السلطوي والأيديولوجي وتشيّدَ شعريتَها، طارحةً على نصه حزمةً من الأسئلة من بينها: كيف يتمُّ تصعيدُ الأيديولوجيا داخلَ النصّ لمصاف المعرفي والإنساني؟ كيف يندمج الأيديولوجي في نسيج النص ليتحاشى الفصامَ النكد بين الجمالي والأيديولوجي؟ كيف يُصاغ التسجيليُّ جمالياً؟ وكيف تحقّقُ القصيدةُ ذاتها: نصاً لا يُدير عينيه عن فداحة العذاب الإنساني، ولا يتنازل في الوقت نفسه عن ورد جمالياته شبراً واحداً؟ وكيف يجابهُ النصُّ السلطةَ دون أن تغريه دمامتها بالتنازل عن بهائه؟

المقاربة الرابعة «السينما والأدب: تداخل أم توازٍ» تسعى من خلال جدلية التناص بين هذين الفنين المختلفين: الرواية والفيلم لدراسة العلاقة المعقَّدة بين الاثنين بتحليل علاقات التقاطع والتوازي والتداخل والتضاد عبر مفهوم خصب مثل التعالق النصي **Hypertexuality** الذي لم يجرِ اختباره لدراسة جدلية العلاقة بين فنين مختلفين كالرواية والفيلم ينتمي كل منهما إلى حقل إبداعي مختلف؛ فعلى الرغم من تعدد المداخل النقدية لمقاربة هذه الجدلية إلا أن مدخلا نقدياً مثل التعالق النصي الذي أسَّسَ له الناقد جيرار جينيت (1930-2018) في كتابه «طروس» 1970 ضمن دراسته لعلاقات النصية الخمس وهي: التناص، والمحيط النصي، والميتا نص، والنص الجامع، والتعالق النصي يمكن أن يضيء التباسات هذه العلاقة.

وعلى الرغم من أنَّ جينيت قد وضعه أساساً لدراسة العلاقات بين النصوص، ولم يجرِ اختباره في تحليل العلاقات النصية بين نوعين مختلفين كالفيلم والرواية، إلا أنَّ مرونة المصطلح، وتفكيكه إلى عناصره التي رصدها جينيت، وإشارات جينيت إلى انفساح المصطلح، يمنح المصطلح طواعيةً عالية في تحليل علاقات الفيلم والرواية، وقد كانت «عرس الزين» هي مختبرنا لمفاهيم التعالق النصي بين الرواية والفيلم.

أما الدراسة الأخيرة فقد حاولت مقاربةَ النصِّ الموازي للمتنِ كما يتجلّى في نصِّ المقدّمات الذي يقدّم لنا حقلا خصباً للتحليل واستيلاد المعنى بحكم علاقة التناص المعقدة التي

تخوضها المقدمة مع متنها، والمتون الأخرى السابقة والمتزامنة، بل والمستقبلية التي تهجس بها، وقد اختارت الدراسة مقدمة تراثية هي مقدمة أبي هـلال العسـكري (ت 395هــ) لكتابـه «الصـناعتين» طارحةً عليها حزمة من الأسئلة: ما آليات اشتغالها؟ كيف تبني خطابها السجالي؟ كيف يمكن لهـا أن تفتح أفق النص أو تغلقـه؟ والأهـم: كيـف تحـاول أن تحـدد منظـور القـارئ تجاههـا عـبر خطـاب أيديولوجي جمالي استحواذي موارب يسعى لمصادرة غيره من الخطابات أو يستبطن تفوقه عليها؟

وقد كشفتِ الدراسةُ عن النصوص التي مثلَّت مركز تهجس المقدمة ونولها المستتر الذي نسجت عليه مقولاتها، كما كشفت أنَّ ما ادعته المقدمة بوعود في السبق والريادة والأصالة قـد كذَّبـه المـتن الذي انخرط في علاقات تناص واسعة مع المتون السابقة والمتزامنة عـبر علاقـات كالنقـل، والتوسُّـع، والتحوير والتفريع سيَّما في باب البديع الـذي يمثـل مركـز ثقـل الكتـاب، وفي هـذا السـياق التنـاصي الواسع يمكن إنقاذ سمعة أبي هلال العسكري من تلك التهمة الثقيلة بأنه «أقلُّ نقاد العرب أصالة».

ختاماً،

لا تمثِّل هذه المقاربات، التي نُشر بعضها في دوريـات محكمـة، إجابـاتٍ لمـا تطرحـه مـن قضـايا وإشكالات تنفتحُ بطبيعتها لمقاربات عديدة تهبُّ عليها من جِهات شتَّى؛ فهي لا تقترحُ حلولا بقـدرِ ما تفتحُ أفقاً لمزيد من المساءلات والتفكُّر ونَير الشكوك، وبقدر ما تشرع باباً لتمديـدِ هـذه الأسـئلة لبقاع جديدة؛ فالسؤالُ ليس نصفَ المعرفة فحسب، ولكنَّه المعرفةُ كلها عندما تـتخلَّى عـن كهنـوت إجاباتها، وتتعافى من صممِ يقينها، وقد تعلمَّنا منذ الخليل بن أحمد (100 -170 هـ) عـلى الأقـلّ أن نحتفي بتفريع السؤال، قال رحِمَهُ الـلـه: «ولا تَجزَعْ بتفريعِ السؤال؛ فإنه ينبِّهُـك عـلى علْـمِ مـا لَـم تعلمْ».

بــارت

من المؤلف إلى النص:
مقاربة نقدية لمفهوم
«موت المؤلف» لرولان بارت

تحاول هذه الدراسة مقاربة مفهوم «موت المؤلف» الذي أسَّسَ له الناقد والمفكر الأدبي الفرنسي رولان بارت (1915 - 1980)، وذلك عبر البحث المستقصي عن المفهوم وصياغته عند بارت، وتعالقاته المتشعبة بمجمل خطاب بارت خاصة، ومجمل الخطاب النقدي الحديث عامة، محاولة الإجابة عن عدد من الأسئلة التي يثيرها مثل: كيف أدَّت الصياغة البارتية لعبارة «موت المؤلف» إلى التعامل معها حرفياً بحيث كادت تغلق حقل الدلالة الخصيب المنشبك بسياقات ثقافية وتاريخية معقدة تقع خارج النص الأدبي وداخله في آن؟ كيف يغيب المؤلف عن نصِّه؟ ما التحوُّلاتُ التي تحدث لصوت المؤلف إثر دخوله حقل ممارسة الكتابة؟ ما درجاتُ تحقُّقِ هذا الغياب في النصِّ الأدبي؟ ما احتمالاتُ انزلاقِ النصِّ إلى فقدان الدلالة أو شحوبها إثرَ هذا الاهتمام بالنص دون مؤلفه؟ ما الاحتمالاتُ التي يفتحها النص حالَ غيابِ مؤلفه؟ ما العلاقات التي يخوضها النص مع ما هو خارجه؟ وغيرها من الأسئلة التي تسعى هذه المقاربة لتفحُّص طبقات إجاباتها.

اللغة ألف باء الخطاب الأدبي، بمجازٍ عابر: صلصالُ هذا الخطاب الذي يسوّي به تماثيلَ أجناسه، وهي العنوان الأبرز للخطاب النقدي بمختلف حقبه؛ فالبحث في لغة الأدب هو بحث في أدبية الأدب أساساً؛ أي بحثٌ في تأسيس تمايز وانزياح الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات، بحثٌ في لغز الأدبية في محاولة للإجابة عن السؤالِ العصيِّ: ما الأدب؟ وما الآلياتُ التي تشتغل عبرَها اللغة لتشكِّل تغاير الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات؟

في التُّراثِ العربي انتبهَ النقد منذ بواكيره الأولى إلى سؤال الأدبية؛ فقد افتتح ابن سلام (150-232 هـ) كتابه «الطبقات» بالقول إنَّ «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[1]، أي علماً ينبغي تأسيسه، وهو علمٌ خارجٌ في جوهرِهِ عن دائرة علم العروض والنحو والمعجم في رأي الجاحظ[2] الذي محورَ سؤال الأدبية بعد ذلك فيما عرف اختزالا بعد ذلك بقضية اللفظ والمعنى التي مثل جذرها العريق مقولة الجاحظ (159 -255 هـ) المعروفة عن المعاني المطروحة في الطريق التي «يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك؛ فإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»[3]، وهي المقولة التي طرحَتْ بوضوحٍ ساطعٍ مسألةَ المعنى الشعري المنبثق عن الصياغة، والمتخلِّق بلغته عن المعنى العام، والمنزاح بتأسيس كونه الخاص المستقل عن المعنى الشائع والمنكشف للكل والمرميِّ في عراء العالم كلُقْية، وقد دلَّلَ على ذلك أيضاً بمقولته المعروفة عن استحالة ترجمة الشعر فـ«متى حوّل تقطَّع نظمُه وبطلَ وزنُه، وذهب حسنُه وسقطَ موضعُ التعجب، لا كالكلامِ المنثور، والكلامُ المنثور المبتدأُ

1- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة، 1980، الجزء الأول، ص5.

2- قال الجاحظ فيما رواه عنه ابن رشيق في العمدة: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب: كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات»، ولا ريب أن مقولة الجاحظ هذه مثلت النص الغائب الذي انحدر منه تعريف ابن خلدون للأسلوب باعتباره أمرا خارجا عن «حد الصناعة الشعرية»، فهو لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب (والمعنيُّ بالكلام أصل اللغة عند ابن خلدون وليس المفهوم السوسيري المعروف للكلام)، ولا باعتبار الوزن الذي هو وظيفة العروض.

3- الجاحظ، تهذيب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة، 1999، ص75.

على ذلك أحسنُ وأوقعُ من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر»[1]؛ لأنَّ المعنى كامنٌ في الشكل نفسه وعناصرهِ بحيث يستحيلُ أن نفصَلَهُ عنها كما يستحيل أن نفصلَ جانبي الورقة حسب التعبير الدو سوسيري الذائع عن علاقة الدال والمدلول، وحسب مجازه الآخر عن ثنائية الوحدة اللغوية التي هي أشبه بالمركب الكيميائي كتركيب الماء مثلا «التركيب المؤلف من الهيدروجين والأكسجين، فإذا أخذنا أيّاً من العنصرين لوحده لم نجدْ له أيَّةَ صفة من صفات الماء»[2]؛ مما يقرِّبنا من مفهوم معنى الشكل حيث الشكل هو «معرفة بأي آلية يمكن للنص أن يولِّد نوعاً خاصاً جداً من المعنى»[3] حسب التعبير النافذ لفانسان جوف.

ويمكِنُ القول بشكل عام إن هذا الفهم لطبيعة المعنى الشعري كان سارياً في تضاعيف التراث العربي وإن كانت صياغة الجاحظ المحكَمة له قد مارست تأثيراً حاسماً على البلاغة العربية من لدن قدامة بن جعفر (260 - 327 هـ) في «نقد الشعر» الذي ذهبَ إلى أنَّ «المعاني للشعر بمنزلة الصورة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[4]، وأبي هلال العسكري (ت بعد 395 هـ) الذي يرى أنَّ «ليس الشأن في إيراد المعاني، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف»[5]، والذي تنبَّه إلى أن الأمر ليس أمر معانٍ، ومضى في تأسيس أدبية النص بالتماس أدلة عليها: «ومِن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرايعة، والأشعار الرايقة ما عملت لإفهام المعاني فقط؛ فإنَّ الرديءَ من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام، وإنما يدلُّ حسن الكلام وإحكام صنعته ورونق ألفاظه،

1- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، الطبعة الثانية 1965، ص75.

2- فردينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص122.

3- فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، الطبعة الأولى، 2004، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية سوريا، ص99.

4- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص65.

5- أبو هلال العسكري الصناعتين، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ط1، عيسى البابي الحلبي، 1952، ص57.

وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني»[1]، مروراً بعبد القاهر الجرجاني(ت 471 هـ) الذي لا يمكن تعليل هذا التولُّه النقدي الحديث به إلا بكونه استطاع - عبر نظريته في النظم - تشييد صرح الأدبية، وليس انتهاءً بحازم القرطاجني (608 – 684 هـ) الذي مضى أبعد في تأسيس شعرية النص وذلك بمحاولته تخطّي «ظواهر هذه الصناعة وما فرغ الناس منه إلى ما وراء ذلك مما لم يفرغوا منه»[2] طامحاً إلى تأسيس ما يشبه نظريةَ أدبٍ عامة مستعينا بما تشربه من علوم العربية من ناحية، ومن فلسفة ابن سينا وأرسطو من ناحية أخرى.

ويمكِنُ القولُ إنَّ ثراءَ البلاغةِ العربية الفاحش ورصدَها المليمتري لكل أشكال انزياح الكلام، وتنقيبها الدؤوب بمنجم الإعجاز القرآني، وتمييزها المبكر بين اللغة والكلام في تأسيسها لعلاقات المجاز والحقيقة، وكل ما تغبِطُها عليه الأسلوبية الحديثة رغم إنجازها النظري الكبير، كان نتيجةً طبيعيةً لعكوفها المضني على النصِّ نفسِهِ دون أن تشغل نفسها بما هو خارجه إلا بالقدر الذي يضيءُ النصَّ ذاته، فبينما احتلَّ الشاعرُ مكانَه في كتب الطبقات والتراجم والأخبار، فإنَّ شعرَه احتلَّ كتب البلاغة والنقد دون مزاحمة منه، وإذا حضرَ فلكي يغيبَ سريعا تاركاً نصَّهُ على منصَّة التحليل المجهري.

على مستوى الخطاب النقدي الحديث فإنَّ التعاملَ مع الخطاب الأدبي باعتباره خلقاً لغويّاً تحتفل فيه اللغة بإعادة إنتاج العلاقات بين الوعي والعالم لتشيد كونها الخاص المستقل يكاد يكون قاسما مشتركا ينسرب عبر هذا الخطاب كله، بحيث يصعب - إن لم يستحِلْ - تتبع المسار المتشعّب للُّغة في هذا الخطاب بتجلياته واتجاهاته المختلفة ولو على مستوى الرصد الإحصائي والتاريخي، وقد تزامن ذلك مع تفاقم وعي الخطاب الأدبي نفسه بذلك، حتى ليمكن، بشكل عام، توصيف موقف الشاعر الحديث إذا استعرنا مفهوماً سارترياً بأن الشاعر «قد انسحب دفعة واحدة من الموقف الذي يعد اللغة أداة، واختار نهائيا الموقف الشعري الذي يرى في الألفاظ أشياء لا علامات أو إشارات، فبينما يمضي الناثر إلى ما وراء الكلمات فإن الشاعر يقف أمامها»[3]، ولكن ما يتسرَّب من رغبة سارتر هنا في مسألة التزام الناثر أنَّ الناثر

1- السابق: 58.

2- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد عبد السلام ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1986، تقديم الكتاب لمحمد الفاضل عاشور، ص10.

3- سامي الدروبي، الأدب وعلم النفس، دار المعارف، مصر، د.ت، ص53/51.

الأدبي نفسه قد اختار ذات الموقف، بحيث يمكن أن نحور قليلا في تساؤل جاكبسون: «أين تكمنُ شعرية القصيدة؟» لتساؤل تودورف الهام «أين تكمن أدبية الأدب؟»، وتكون الإجابة هي عين إجابة جاكبسون بأنها: «تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمة وتركيبها ودلالتها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع فحسب، بل لها وزنها الخاص، وقيمتها المتميزة»[1].

لا تتغيًّا هذه المقاربة الدخول في المتاهة المتشعبة لـ«المعنى الأدبي»، وآليات اشتغاله، والحوار الجاري حوله عبر التاريخ الأدبي كلّهِ، بقدر ما تتغيًّا الاقتراب من بعض تخومها ذات العلاقة الوثيقة بمفهوم رولان بارت **Roland Barthes**(1980- 1915) «موت المؤلف» المنخرط في سؤال «أدبية الأدب»، كما نروم مساءلة النص الأدبي دون أن نتشتت بما يقع خارجه.

نتغيًّا إذن تفحُّص تجليات هذا الغياب الذي يطرح أسئلةً مثل: ما طبيعة هذا الغياب؟ كيف تتشكَّلُ تجلياتُه؟ كيف يمكن قراءته في ضوء الخطاب البارتي؟ ما الطريق التي سلكها بارت لتأسيس مفهومه؟ ما درجات تحقُّقه في النصوص المختلفة؟ كيف يمكن أن يؤسس مثل هذا الغياب لعلم النص؟ ما احتمالات انزلاق النص إلى فقدان الدلالة أو شحوبها إثر تحوُّله إلى حقلٍ لساني محض؟ وما الآفاق التي يفتحها النص حالَ غياب مؤلفه؟

بدءاً فإنَّ هذه المقاربة تعي ثلاث إشكاليات: الأولى تحتصُّ بالمفهوم نفسه وتعالقاته المتشعبة بمجمل الخطاب النقدي ومجمل المشروع البارتي، والثانية تختصُّ ببارت نفسه، والثالثة تختصُّ بإشكال صياغة المفهوم وأصدائها.

أولا:

بالنسبة لهذا المفهوم: «موت المؤلف» فإنه يمكن أن يسلم الباحث إلى متاهة متشعبة في تقصِّي الخطاب النقدي النصي تفضي إلى بانورامية واسعة تقول كل شيء ولا تقول شيئاً؛ فالاهتمام بالنص لم يكن غائباً عن الخطاب النقدي منذ جذره التاريخي البعيد إلى ما بعد البنيوية، وإن لم يحتلَّ غياب المؤلف عنوانه العريض، وبارت رغم إسهامه الاستثنائي الفذ لم يكن، بداهةً، أول من حاول أن «يزلزل إمبراطورية المؤلف الشاسعة»؛ فمشروعه يسبح

1- المصدر السابق:54.

بذات المجرى التاريخي العميق الذي نقل مركز الاهتمام من المؤلف إلى النص، ومجمل المشروع البارتي منذ «درجة الصفر في الكتابة» 1953 إلى آخر ما صدر بعد سنوات من وفاته قد تمحور أساساً حول النص، أي كانَ تجليات مختلفة لمقولة «موت المؤلف»، وهو بدوره مشروع متشعِّب ومفتوح على حقول معرفية متعددة: السيميائية، البنيوية، علم الاجتماع، التحليل النفسي، اللسانيات، التفكيكية، التأويل، لذة النص... إلخ كما أنَّ الخطاب النقدي المتراكم حول بارت، مباشرة أو غير مباشرة، يبلغ درجة من الكثافة والتشعُّب تعيق أيَّ دراسة حول بارت وتحيلها إلى سلسلة لانهائية من الإحالات، ولذا ستبذلُ هذه المقاربة جهداً استثنائياً لتضيّقَ واسعاً وذلك بالتركيز المجهري على المفهوم نفسه وضبطِ تشعبه بربطه بالمقولات الأكثر مركزية عند بارت والأمس رحماً بالمفهوم، محاذرةً الغرق بيمِّ الخطابات المتقاطعة حوله.

ثانيا:

الإشكال الثاني يختصُّ ببارت نفسه، المتنقل بيسر بين مناهج مختلفة، مستثمراً في كل مرة مفاهيمها الأساسية مخترقاً حدودها: من صرامة السيميائية والتحليل البنيوي حتى مبهم لذة النص وهسهسة اللغة، مما قد يثير ارتباك أي دراسة حول خطابه النقدي، ففزع بارت الدائم من أحادية الإشارة وصنميتها وانغلاقها، ومن الصيغة النهائية التي يمكن أن يسمِّرَه فيها الآخرون، وإيمانه الضاري بالتعدد، والتفلُّت، والكثرة، وسيولة الوجود وفوضاه، وعداؤه لتصلب المعتقد **Dogma**، وكرهه لحتمية الفلسفة الجوهرية **Essentialism** مقابل وجوديته السارترية الداعمة لكل ما هو متعدُّد، منفلت، متبدّد، ولا متحدد[1]، واستعداده «لأن يفعل المستحيل حتى لا يحتويه تعريف»[2]، وبتعبيره هو نفسه في «رولان بارت بقلمه»: «إنه لا يحتمل أن تتشكل له صورة ويتعذب لدى ذكر اسمه»[3] هو ما قاد خطاه لتلك التحولات

1- جون ستروك (تحرير)، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 206، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، الفصل الخاص برولان بارت ص68 وما بعدها، وللمزيد حول هذه النقطة انظر مثلا: عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة د. جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص247 وما بعدها.

2- البنيوية وما بعدها: 66.

3- السابق: 66.

المتسارعة المرهقة مثل جهاز يطرح صورا دون توقف وبسرعة فائقة، وهو ربما ما جعل تودوروف **Tzvetan Todorov(2017- 1937)** يقول عنه بيأس ملخصا تنقلاته الحادة، أو ربما تناقضاته التي قد تفضي إلى سراب الدلالة في قراءة أكثرَ تعسُّفاً: «إذا كان بالإمكان داخلَ كل نصٍّ أن نأخذَ جملَـهُ كتعبيرٍ عن فكرهِ، فإنَّ مجموع النصوص يشير إلى أنه لا يجسِّد شيئا؛ إذ نلاحظ أن بارت يغير دائما موقفه، فهو يحتاج إلى صياغة فكرة لكي يهملها»[1].

من ناحية أخرى فإن إحساسَهُ العميق بالطاقات اللانهائية للغة، وانشغالَه المهووس باللغة وتشظّيها الدلالي ليس باعتبارها «موضوعا» له فحسب، بل حقلا خاصاً لحرث حلمه الخالص: «لغة مكتفية بذاتها لا تغترف إلا من الميثولوجيا الفردية والسريَّة للكاتب»[2]، كذا تأثُّرهُ المضمر بنثر لاكان **Jacques Lacan)1901 - 1981)** الذي «يطمح باستمرار في الوصول إلى منزلة الكلام، وأهدافه واضحة من الكتابة بهذا الأسلوب: أن يتم الإحساس بطاقات اللاشعوري في الإيقاع المتقلب في الجمل التي يكتبها، وإعاقة القارئ عن تشييد بنايات نظرية مبتسرة على النص وإرغامه على المشاركة الكاملة في العمل الخلاق للغة»[3] هو ما جعل بارت يبدو لنا، وكأنه يكتب نصَّاً يفكّكُ نفسه بنفسه بينما هو ماضٍ للأمام، نصّاً متحولا لا يمكن البناء على رماله المتحركة باستمرار.

أضِف إلى ذلك أنَّ بارت ظلَّ مغموراً بذلك القلقِ الممضِّ إزاءَ كل نصٍّ يواجهه، محتمياً بحساسيته المرهفة -إزاء تعقيدات النص - من صمم الاعتقاد بوجود حزمة مفاتيح جاهزة لفضِّ أقفال كل نص أدبي، وكانت حيويته العارمة هذه هي ما حمى نقده من التكلُّس والاجترار، ولذا واصلَ مسيرةَ تفلُّته من قبضة يقينية الخطاب حتى لا يكتسب مدلولا ثابتاً، ونهائياً، أي مُصمتاً مثل نص لاهوتي يرزح تحت وطأةِ تفسيرٍ أحادي؛ ولذا فإنه ليس نص بارت فحسب هو ما يتحرك كدال لا يفضي سوى لدوالٍ أخرى تتشظَّى بدورها لمجرَّة من

1- فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، الطبعة الأولى، 2004، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية سوريا، ص9.

2- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نعيم خشفة، الأعمال الكاملة 6، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص17.

3- عبد المقصود عبد الكريم (إعداد وترجمة)، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، الفصل الثاني: لاكان والعودة إلى فرويد، لمالكوم بويي، ص83.

الدوال الأخرى، ولكنه هو نفسه قد «جعل ذاته إشارة حرة فخلاها دالا عائما لا يحد بمدلول»[1]؛ ولذا ربما كان من الأفضل إخضاع نص بارتَ نفسِه وفي لغته الأصلية للتحليل الأسلوبي والبنيوي، إذ يمكن لمثل هذا التحليل الشاق أن يكشِفَ بشكل أوضح عن مسارات دواله، ولكن تلك مهمة خارجة عن إطار قدرة هذه المقاربة.

ثالثا:

إن مفهوماً مثل «موت المؤلف» يمكن أن يكون أحد المداخل المتعددة لخطاب بارت النقدي أكثر من كونه مصطلحاً يتميَّز بثقل مفاهيمي خاص داخل الخطاب البارتي، أو خطاب النقد النصي بشكل عام، لاسيما إذا تذكرنا أن بارت نفسه لم يعد لاستخدامهِ بالاسم في كتاباته اللاحقة ليبلورَ رؤيته حوله إلا نادرا جدا، كما أنَّ المفهومَ نفسَهُ لم يكتسب أيَّةَ صلابة اصطلاحية خاصة في المعاجم والموسوعات العلمية النقدية أو الألسنية.

وعلى هذا فإنَّ من الضروري كبح جماح الدوغمائية التي تعامل بها البعض مع هذا المفهوم سيما عند قراءته عبر مجمل السياق البارتي الذي يمضي في خط مضاد لهذا التشبُّث العقائدي؛ إن لم يكن يتناقض معه جذرياً؛ فكما ينبه جوناثان كولر **Jonathan Culler** في مقدمته القصيرة عن بارت فإنَّ كتابات بارت «أشدُّ مراوغةً من أن تخوّل لنا إصدار حكم نهائي بشأنها»[2]، بل إن كولر مقتبساً من بارت نفسه الذي عرف نفسه في «مقالات نقدية» بأنه «مجرب عام» يقوم بتجريب أفكار وأنساق على الملأ، وأن مهمة الناقد هي «بناء قابلية الفهم من أجل عصرنا نحن» بتوصيفه[3]؛ يمضي ليحلل طبيعة خطاب بارت وهشاشته المتعمدة عبر نصوص عديدة في كتاب بارت «رولان بارت بقلمهِ» مثل تلك الشذرة التي يكتب فيها بارت تحت عنوان «تزييفات» أن التضادات الثنائية التي استخدمها في كتاباته المبكرة كالقرائي والكنائي، والإحالة والتضمين ويسميها بـ«صور إنتاج» تُسَكُّ مثل العملة لتمكّنَه من مواصلة الكتابة،

1- د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة السادسة، 2006، ص60، وللمزيد انظر مجمل الصفحات التي خصصها المؤلف لبارت بعنوان «فارس النص» ص60 - 69.

2- جوناثان كولر، رولان بارت: مقدمة قصيرة جدا، ترجمة سمير سامح فرج، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2016، ص14.

3- السابق: 15.

وهكذا بتعبيره «يتقدم العمل من خلال افتتانات مفاهيمية، وحماسات متتالية، وهذيانات سريعة الزوال»[1].

ولا يعوزُنا أن ندلِّلَ على طبيعة هذا الخطاب البارتي بالعديد من النصوص الأخرى من «رولان بارت بقلمه» تنضاف إلى النصوص التي أوردها كولر مثل ذلك النص الذي يتحدث فيه عن الغرور أو الغطرسة التي يمكن أن تتخلل النصوص لتحوّل نصَّه إلى نصٍّ متغطرس **Arrogant Text**[2] ومثل تلك الشذرة التي أوردها تحت عنوان «الحقيقة والتوكيد» وتحدث فيها عن الخوف الذي ينتابه عندما يجد أن كتابته تنتج خطابا مضاعفا **Double Discourse** تتخطَّى صياغته بطريقة ما يرمي إليه، وإنه ليكافح للسيطرة على هذا الخطاب بتذكير نفسه أنَّ اللغة هي التوكيدية **Assertive** وليس هو، وأنَّ من غير المجدي أن يضيف إلى كل جملة يكتبها - كعلاج عبثي لهذه الحالة - عبارة غير توكيدية[3] حتى تطيح بتوكيدية اللغة ويقينيتها التي يبدو أنها تنبثق عنها في كل جملة، كما تحدث في كتابه عن الدوكسا **Doxa** التي تتردَّدُ في خطابه، ولكي يتخلص منها فإنه يلجأ إلى المفارقة **Paradox** التي سرعان ما تتحول بدورها إلى دوكسا جديدة؛ فيضطر أن يمضي بحثا عن مفارقة جديدة تتحول بدورها إلى دوكسا... وهكذا[4]، وبذا يمضي بارت مؤسِّساً هشاشةَ خطابٍ يصرُّ المؤمنون على صممه ودوغمائيته.

يُضافُ إلى ذلك أنَّ الصياغةَ القوية التي صكَّ بها بارت عبارته «موت المؤلف» مستثمراً قوة المجاز في «موت» هي التي أعطت المفهوم كل هذا الرنين ومنحته سيرورته أكثر من مصطلحات بارت الأخرى الأخف زهوا لغويا، ولكن الأمضى فعالية، ونعني بمجازية العبارة أنها وردت في مقابل عبارة أخرى هي «ولادة القارئ»، يقول بارت في جملته الأخيرة في مقالته «موت المؤلف»: «لكي تستردَّ الكتابة مستقبلَها يجبُ قلبُ الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ[5]، فتركيب الجملة هو الذي فرض وضع موت

1- السابق: نفس الصفحة.

2- Roland Barthes by Roland Barthes, University of California Press,1994, p47.

3- Ibid, p 48.

4- Ibid, p 71.

5- رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة د. منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص25، أما العبارات الإنجليزية التي استندنا إليها والمرفقة مع ترجمة العياشي فمن مقال بارت:

The Death of the Author, from:

Roland Barthes. Image music text. Essays selected and translated by Stephen Heath. Fontana press. London.1977, pp (142-148)

الكاتـب **The Death of the Author** مقابـل ولادة القـارئ **The birth of the reader**، أمـا في متن المقال نفسه فإن بارت يتحدث عن:

- غياب المؤلف: يقول بارت: «إنَّ النص لَيُصنَعُ من الآن فصاعداً ويقـرأ بطريقـة تجعـل المؤلـف عنه غائبا **Absent** على كل المستويات»[1]، ويقول أيضـا: «إن غيـاب المؤلـف **The absence of the author** ليس حدثا تاريخيا أو حدثا كتابيا فقط: إنه يحوّل النص الحديث مـن أدنـاه إلى أعلاه»[2]..
- إبعاد المؤلف: يقول بارت: «ما أن يتم إبعاد المؤلف **once the author is gone** حتى يصبح الزعم بفك «رموز» النص زعماً من غير فائدة[3].

وبذا فإنَّ الحديثَ في متن النص - بعيداً عن خطّ الافتتـان البلاغـي في «مـوت» - يمضي ليؤسـس لغياب المؤلف، وإبعاده، وابتعاده، وهو أمر مختلف عن «موته» أو إلغائه مما يتـيح مناقشـة أوفـر دقة وتماسكا لتقصي طبيعة هذا الغياب ومستوياته وآلياته دون الانزلاق لسـطوة المجـاز الـذي - يـا للمفارقة - يغلق أفقَ القراءة بدلا من فتحها.

هذه الصياغة البلاغية ربما أضرَّتْ بالمفهوم أكثر مما أفادته حتى أضحت عبارة «مـوت المؤلـف» أحد المداخل الأساسية - والتي عادة ما يُتصوَّر أنها هشَّة - لنقد البنيوية، وغالباً مـا يـتم عزلهـا عـن مجمل المشروع البارتي، ومجمل السياق الثقافي الذي يحارب فيه بارت، ويجري التعامل معها حرفيا، فعلى مستوى الخطاب النقدي العربي تمَّ تلقُّف هذه المقولة أحيانا، وتمريرها لتقليص دلالاتها حتـى الاختناق باعتبارها أول الطريق المسدود الذي تقبع في آخره لافتة «إلغاء الدلالة»، كأنْ يرى المسدي مثلا أنَّ «من الأمور التي تسرَّع فيها رواد البنيوية إعلان انفكـاك الـنص عـن صـاحبه والتأكيـد عـلى انقطاع صلة الرحم بين الأدب وواضعه، مع ما رافق ذلك من إشارة وتمجيد اسم الحداثة هـو الـذي جنى على المنهج النقدي ولا سيما يوم أطلق بعضهم ما يُسمى بـ«مـوت المؤلـف»[4] التـي كانـت في رأيه الفكرة الجانية عليها، أو يكتب عبدالعزيز حمودة بخفة في ثلاثيته السجالية الضـخمة المكرسـة لنقـد البنيويـة والتفكيكيـة: «ورغـم الاخـتلاف بـين البنيويـة والتفكيـك في الوسـائل والغايـات فـإن

1- نقد وحقيقة: 20.

2- السابق: 20/19.

3- نقد وحقيقة: 22.

4- عبد السلام المسدّي، قضيّة البنيويَّة دراسة ونماذج، وزارة الثقافة، تونس، الطبعة الأولى، 1991م، ص63.

المدرستين في الواقع تلتقيان حول موت المؤلف واختفاء النص، المدرسة الأولى تدعو لإنشاء نقد جديد يصبح أكثر جذبا من النص المبدع ذاته، والثانية تلغي النص وتقتل المؤلف وتواريه التراب»[1]، وهكذا تثير مقولة «موت المؤلف» ذلك التخوُّفَ بأن يكونَ نفيُ المؤلف تمهيداً لتفريغ النصِّ من فرطِ غناه الباطني وانسحابه من ضراوة العالم دون التوقُّف لتفحص المفهوم نفسه وانفساحه، والأفق الذي انفتحت عليه البنيوية منذ بداياتها الأولى: علم الاجتماع، التحليل النفسي، الماركسية، السيميائية، الهرمينوطيقا محاذرةً من تحوُّلِها إلى موضة فكرية تجترُّ حُزمةً متيبسةً من المقولات الجاهزة، ومصحِّحةً حرفية الفهم المغلق لها عبر النفي العميق والمستمر لهذا الصمم الإيديولوجي من لدن اشتراوس الذي نصَّ على أنَّ «البنيوية ترفض إقامة أي تعارض بين العيني والمجرد، وتأبى إعطاءَ قيمةٍ ممتازة للثاني منهما... إن الصورة تتحدد بتقابلها مع مادة غريبة عنها، وأما البنية فإنها لا تملك مضمونا متمايزا، وإنما هي نفسها المضمون مدركا داخل تنظيم منطقي منظورا إليه باعتباره خاصية للواقع»[2]، مرورا ببارت الذي رأى بوضوح أن «الكاتب وهو يسجن نفسه داخل» كيف نكتب؟ «ينتهي إلى معانقة السؤال المفتوح بامتياز: لماذا العالم؟ وما معنى الأشياء»[3]، حتى تودوروف الذي لم يكُن عكوفُه المضني على البنية، وتفحُّص صيغها وأشكالها سوى كشف للطريقة التي تنبثق بها دلالاتها غير المنبتَّة عن ميكانزمات إنتاجها، والذي حذَّر في «الشعرية» من خطر فائض التنظير في القراءات التي «تنزع أكثر فأكثر نحو الشكلانية في خطاب لم يعد له من موضوع سوى نفسه»[4]، وعاد في كتابه «الأدب في خطر» لينبِّهَ لسهولة العبور من الشكلانية إلى العدمية أو العكس، بل لإمكان ممارستهما معا في آن، ولجناية «العقيدة» التي تدرس الأدب باعتباره «موضوعا لغويا مغلقا مكتفيا بذاته مطلقا»[5]، ودعا إلى «تحرير الأدب من المشدِّ

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، أبريل 1998، ص49.

2- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، د.ت، ص38.

3- فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ص94.

4- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص28.

5- تزفيطان طودوروف، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007، ص19.

الخانق المحتبس فيه والمصنوع من ألعاب شكلانية، وشكاوي عدمية، وتمركزٍ أناني على الذات وفتحِه على السجال العريض للأفكار»[1].

لوضع مفهوم «موت المؤلف» في سياقِهِ التاريخي فإن مقالة بارت التي تحمل هذا الاسم نشرت لأول مرة في مجلة **Manteia** في العام 1968، ثم مترجمةً إلى الإنجليزية في مجلة **Aspen**[2] في العدد المزدوج 6/5 الصادر في نفس العام 1968 بترجمة من ريتشارد هوارد، وظهرت بعد ذلك أيضا في كتاب «الصورة، الموسيقى، النص»[3] الذي صدر في العام 1977 وضمَّ مختارات من مقالاته اختارها وترجمها ستيفن هيث، كما ظهرت بعد وفاته ضمن كتابه «هسيس اللغة» **The Rustle of Language** الصادر بعد وفاته سنة 1984، وقد صدرت للمقالة عدة ترجمات بالعربية أبرزها ترجمة د. منذر العياشي المنشورة في كل من «هسيس اللغة» 1991، و«نقد وحقيقة» 1994، ووجد المفهوم طريقَهُ إلى النقدِ العربي منذ منتصف السبعينيات تقريبا، وقد ظهر بذات التعبير في «لذة النص» حيث عاد ليقول: «لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة: واختفى شخصه المدني، والانفعالي، والمكون للسيرة. كما أن ملكيته قد انتهت. ولذا لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي، والتعليم، والرأي العام ليقيموا قصتها ويحددوها».[4]

يستهلُّ بارت مقاله «موت المؤلف»[5] بجملة لبالزاك في قصته «سارازين» عن مخصي تزيا بزي امرأة: «كان المرأة بكل مخاوفها المفاجئة، وكل نزواتها الطائشة، واضطراباتها الغريزية، واجتراحاتها من غير سبب، وتبجُّحاتها، ورقة مشاعرها»، ليطرح - بارت - بعد ذلك تساؤله المهم عن المتكلم هنا: «من يتكلم هكذا؟ هل هو بطل القصة ليستفيد بتجاهل المخصي الذي

1- السابق، ص52.

2- مجلة كانت تصدر في كولورادو، الولايات المتحدة في الفترة 1965 - 1971، ويحوي الرابط الإلكتروني التالي الأعداد الأولى منها من الأول حتى العاشر:

http://www.ubu.com/aspen/intro.html، وقد وردت مقالة بارت في العدد المزدوج 6/5.

1 - Roland Barthes. Image music text. Essays selected and translated by Stephen Heath. Fontana press. London.1977.

ويضم هذا الكتاب بالإضافة إلى مقالة «موت المؤلف» بعض مقالات بارت الهامة الأخرى مثل: من العمل إلى النص، وحبة صوت، ومدخل إلى التحليل البنيوي للسرد.

4- رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002م، ص54.

5- نقد وحقيقة: 15.

يختبئ تحت ستار المرأة؟ أم تراه يكون بالزاك الفرد، مزودا بفلسفة عـن المـرأة مـن خـلال تجربتـه الشخصية؟ أم هو المؤلف بالزاك يبشر بأفكار «أدبية» عن الأنوثـة؟ هـل هـي الحكمـة الكونيـة؟ أم تراها: تكون علم النفس الرومانسي؟»[1]

يمكن إحالة هذا السؤال الافتتاحي مباشرة إلى علم السرد **Narratology** الذي سيختزل الإجابـة عن السؤال مباشرة بأنه الراوي، وهو هنـا الـراوي العلـيم المتعـالي عـلى الـذوات الفاعلـة في الـنص، والمخفيُّ الهوية في الوقت ذاته ليسمحَ لكل أصوات النص بالظهور كـما لـو كانـت تـتجلى لوحـدها أمام عدسة كاميرا تصور الداخل والخارج، ولكن يبدو وكأن سؤال بارت هنا ينحو نحو كشف طبيعة هذه اللغة التي يتكلَّم بها هذا الراوي، وتحديد المنطقة التي ينبع منهـا حيادهـا، أي رصـد اللحظـة التي تنفصل فيها مثل هذه اللغة عن شخصية المؤلف، وتؤسـس اسـتقلالها، وتهـدم صـوت المؤلـف وتمحوه؛ لذا يجيب بارت عن سؤاله بعد استعراض الإجابات المحتملة أنه «لا يمكن لأحـد أن يعـرف أبدا، والسبب: لأنَّ الكتابةَ هدمٌ لكل صوت، ولكـل أصـل، فالكتابـة في هـذا الحيـاد، وهـذا المركَّـب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا. الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هويـة، بـدءاً بهُويَّة الجسد الذي يكتب»[2]، وبهذه الإجابة يخطو بارت أولى خطواته في توسيع الشقة بين المؤلف والراوي، ففي اللحظة التي تدخل فيها الكتابة حقل الممارسة الرمزية تنـأى عـن أيِّ قصـد، وتتحـرك «خارج أي صفة ماعدا الممارسة الرمزية نفسها في النهاية»[3]، ولكن إلى أي مدى يمكن أن يكون هذا الطموح البارتي في انفصال الصوت عن مصدره صـحيحاً؟ مـا المقـدار المتبقـي والمتسـلِّل مـن صـوت المؤلف لصوت الراوي لاسيما إذا كان المؤلف واقعياً عتيداً مثل بلزاك وليس فلوبير أو جـويس مـثلا؟ كيف نجزم أن عبارة «وتبَجُّحاتها» مثلا لم تتسرب من أيـديولوجيا المؤلـف ونوايـاه المضـفورة بنوايـا خطابات أخرى تتقاطع معها، وهو ما يتهدَّدُنا أحياناً بوضوح سيَّما في الرواية السـيرية التـي تشـتغل كتخييل ينهل من السيرة الذاتية للمؤلف؟

يمكن لباختين (1895 - 1975) الذي تعلَّمْنا معه أنَّ اللغة ليست بريئة أو محايـدة، أو محصَّنة من تدخلات الآخر وآثاره، أن يسعفنا هنا على أكثر من مستوى: في تأسيسـه

1- السابق: 25.

2- السابق: 15.

3- السابق: 16.

مثلا للفارق بين السرد المونولوجي والحواري، وفي ضبط المقدار المتسرِّب من صوت المؤلف في خضمِّ تعدُّد أصوات النص؛ إذ يؤسس باختين للرواية المونولوجية باعتبار أن البطل يمضي «دون أن يصدّعَ الفكرة المونولوجية التي يمتلِكُها المؤلف عنه.. فوعي الذات عند البطل محصور في الإطار الثابت لوعي المؤلف الذي يحدِّدُه ويصوغه استناداً إلى عالم خارجي ثابت ومحكم»[1]، وفي مثل هذا السرد لا يمكن الزعم بحياد الراوي، أما في الرواية الحوارية حيث يتشكَّلُ وعي البطل انبثاقاً من ذاته كما عند ديستوفسكي فإنَّ هذه المسافة بين الراوي والمؤلف تنشأ على الفور، ولكن هل ينفصل الصوت عن مصدرِه في السرد الحواري؟

يشير باختين إلى «أنَّ الناثر وإن كان لا يجهض في خطاباته أجنة التعدد اللساني، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص - الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلفَ كلمات لغته وأشكالها، إلا أنه لا ينقِّي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين»[2] وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية للعمل الأدبي، ولمركز نواياه الشخصية «فإذا أزحنا جانباً مسألة «النواة الدلالية النهائية للعمل الأدبي» باعتبار أن الخطاب النقدي الحديث قد فرغ من نقل المسألة من العمل إلى النص، ومن مسألة التمركز المنطقي إلى تشظى الدلالة وانفلاتها دون نواة مركزية قابضة قد اكتمل ذوبانها بحمض النصوص التي ينغمر فيها النص فإن مسألة «نوايا المؤلف» المضمرة لازالت قائمة على مسافات مختلفة من تشكلات الخطاب السردي المختلفة ولغته؟ فكيف يمكن ضبط هذه المسافات؟

وفقاً لباختين يمكن أن ترتب طرائق توزيع لغة الرواية على النحو التالي:

- العناصر اللغوية التي تعبّر مباشرة وصراحة عن نوايا المعنى والتعبير لدي الخطاب.
- العناصر اللغوية التي تزيد في نبراتها بكيفية خاصة (هزلية، ساخرة، بارودية،...).
- العناصر اللغوية التي تبتعد أكثر عن مستواها الدلالي الأخير وتكسر بعنف أكبر نواياها.

1- حميد لحمداني، عن القراءة وتوليد الدلالة، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثانية 2007، ص35.

2- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص120.

■ العناصر اللغوية المجردة تماماً من نوايا الكاتب، وتظهر كأنها شيء لفظي أصيل، وبها يستطيع أن ينفصل عن لغة عمله[1].

ثَمَّةَ درجاتٌ إذن لانفصال صوت الراوي عن مصدره، وقد كان لباختين الفضل في تأسيس فكرة الانفصال/الاتصال هذه، وفي فقرة ثاقبة له يمكن اعتبارها من النصوص المؤسِّسة بشكل مباشر لمقولة بارت حول «موت المؤلف» يرى «أنَّ الوعي الذاتي بوصفه فكرة مسيطرة في بناء صورة البطل يعتبر بذاته كافيا من أجل تفكيك الوحدة المونولوجية للعالم الفني، ولكن بشرط أن يقوم البطل بوصفه وعياً ذاتياً بالتعبير عن نفسه فعلا، أي بشرط ألا يندمج مع المؤلف. شرط ألا يصبح بوقا لإيصال صوت المؤلف، أخيرا بشرط أن تجرى موضعة نبرة الوعي الذاتي للبطل وأن يحافِظَ داخل العمل الأدبي نفسه على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف، وما لم يقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه فلن نجد أمامنا عملا أدبيا، بل وثيقة شخصية»[2]، ولكنه في هذا النص /المؤسس لم يذهب لاغتيال المؤلف بقدر ما حاول سبر المسافة المعقدة بين البطل والمؤلف؛ عليه فإن الحلم البارتي بالانفصال الصافي للصوت عن مصدره لا يمكن أن يتحقق آليا، ومن الأجدى بدلا عن التأكيد الدوغمائي على هذا الانفصال عبر غسل مسرود الراوي من أي أثر للمؤلف تقصّي آليات تحوُّلات هذه الآثار إثر دخولها حقل الممارسة اللغوية للخطاب السردي وحواريتها مع بقية أصوات السرد، وهو ما تسعى السرديات لتأسيسه عبر التنقيب في هُويَّات الرواة المختلفة: الراوي العليم، المنحاز، المشارك، المحايد إلخ والمتداخلة أيضا: العليم المنحاز، العليم المحايد.. وهكذا، وعبر بحثها الشاق في الصيغة، والتبئير، ووجهة النظر، والحوارية، والفضاء، وغيرها، هو ما فعله جينيت بعده بنجاح كبير في «خطاب الحكاية» و«أشكال» وغيرها.

ومن ثم يمكن الحديث عن غياب للمؤلف عن نصه، لا عن إلغائه، ولذا عاد بارت في «من العمل إلى النص» ليبحث طبيعة هذا الغياب، فالأمر لا يتعلق بأن المؤلف «لا يستطيع أن يعود ثانية إلى داخل نصه»، ولكن بأنه «إذا عاد، فإنما يعود بوصفه ضيفا، إذا جاز القول، فإذا كان روائيا فإنه يسجل نفسه في الرواية كواحد من شخصياته، ويكون مرسوما على بساط الموضوع،

1- السابق: 121.

2- ميخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط1، 1986، ص72.

وإذا كان هذا هكذا فإن تسجيله يكفُّ عن أن يكون مفضلا وأبويا، ولكنه يكون لعباً: أن يصبح إذا صحَّ القولُ مؤلف ورقة **paper-author**، ولن تكون حياته هي الأصل لحكاياته، ولكنها ستكون حكاية منافسة لعمله، فثمة ارتكاس للعمل نحو الحياة (وليس العكس).... فالأنا التي تكتب النص لن تكون مطلقا هي أيضا سوى أنا من ورق **paper-I**»[1].

وبذا تتحوَّلُ أنا المؤلف السابقة للنص، لـ«أنا نصية» متخلِّقة من رحم الكتابة، ولكن هذه الأنا النصية لن تحضرَ بكثافةِ أنا المؤلف، وثقلِ صوته القصدي المضفور بوطأة النوايا المسبقة لأن هُوَيَّتها هي هُويَّة الكتابة نفسها، وهي ليست سابقةً للكتابة ولا تاليةً لها؛ فهي ليست حاصل نتاج النص أي الصورة المتخيلة للمؤلف في ذهن القارئ والتي يرسمها له من شتَّى إشارات النصِّ الظاهرة التي يماهيها بالواقع ليُعزِّزَ تأويلَه الدلالي للنص، كما أنه ليس صيغةً أيديولوجيةً ورقية تنوب عن المؤلف وتغطِّي فراغ غيابه، ولكنها الاستراتيجية النصية التي تشهد على تحوُّلات أنا المؤلف في مختبر اللغة التي تقوله وتخترقه وتحوِّلُه وتعيدُ إنتاجه وتفتحُ القارئَ على الكتابة، والكتابةَ على القارئ.

وبقدر ما نستطيعُ أن نحدد الراوي في السرد باعتباره الصوتَ الذي يمكن تحديد موقعه، ودرجة تبئيره، ونكشف هُويَّتَهُ فإن المؤلف النصي منتشر ومتداخل في «كون نصي» تتعدَّدُ فوضى مجراته: مكونات نصه بما فيها النصوص الغائبة التي تخترقه وتفتِّتُ تماسكَه الصوري، سياقه الثقافي، وقارئه المحتمل الذي ينصِبُ منصَّةَ تلقيه في مهب هذه التقاطعات.

يعزو بارت مسألةَ تفاقُم صوت المؤلف في العصر الحديث إلى عدة تحولات كالتجريبية والعقلانية وحركة الإصلاح وكشفها عن مكانة الفرد، ويبرز أهم تمثُّلات حضوره في[2]:

- احتلاله لصدارة المشهد الأدبي: إذ يهيمن المؤلف على كتب تاريخ الأدب، وعلى تراجم الكتاب، وحوارات المجلات، وعلى وعي الأدباء أنفسهم: ويشير بارت في هذا إلى الحضور الساطع لثانوية النص في خطاب النقد المضموني بأشكاله المختلفة: التاريخي، الواقعي، الأيديولوجي، النفسي، الانطباعي، إلخ الذي يركز دائما على الرسالة لا الخطاب، على «ماذا يقول النص؟» لا «كيف يقول النص؟» حيث كانت ذات المؤلف المتضخمة تحضر بانتظام،

1- رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة د. منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999، مقال «من العمل إلى النص»، ص92.

2- نقد وحقيقة: 16 وما بعدها.

جارةً وراءها المجتمع والواقع إلخ بينما تنزوي فتوحات نصوصه بعيداً، وفي أحسن الأحوال كان النص يفسر بإضاءة مباشرة أو غير مباشرة من المؤلف.

- تفسير العمل في ضوء منتجه: تركز الثقافة (المألوفة)، وبشكل جائر على شخصية المؤلف، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه، حيث لايزال قوام النقد وفي معظم الأحيان هو صوت المؤلف الذي أدلى «بمكنونه» عبر المجاز الشفَّاف للخيال، وهكذا فإن البحث عن تفسير العمل يستند دائما على من أنتجه.
- انغلاق النص، والنقد: فعندما ننسب النص إلى المؤلف فإن هذا يعني أننا نفرض عليه أن يتوقف، كما يعني أننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي وإغلاق للكتابة، وهذا الانغلاق يلائم ملاءمة جيدة النقد الذي يضطلع مهمة الكشف عن المؤلف وأقنوماته: المجتمع، التاريخ، النفس، الحرية، فإذا تم إيجاد المؤلف فإن النص يجد تفسيره، ويجد النقد انتصاره الزائف.
- هضم حقِّ القارئ في تعدُّدية القراءة: فالمكان الذي يجب تجتمع فيه تعددية الكتابة وتعارضاتها ليس الكاتب، بل القارئ ذلك الذي تمَّ إهمالُه في النقد الكلاسيكي، فالنسبة لهذا النقد لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب، ومع ذلك تتم إدانة الكتابة الجديدة باسم أنسنة صنعَتْ من نفسها بخبث بطلة حقوق القارئ.

ويتآزر مفهوم بارت مع فوكو في بيان الطريقة التي يحِدُّ بها حضورُ المؤلف حرية تدفُّقِ إنتاج المعنى؛ فبارت يرى أنه عندما ننسب النص إلى المؤلف فإننا بذلك نفرض على العمل سلطةَ مدلول نهائي؛ فينغلق إثر اعتباره مجازاً شفافا يقبعُ وراءه صوت المؤلف الذي أدلى «بمكنونه»، بينما يرى فوكو أن المؤلف هو من يحجِّم التكاثرَ الخطر للدلالات في عالم يكون فيه المرءُ مزدهرا بخطاباته ودلالاتها، ولذا يسمِّي فوكو المؤلِّفَ «مبدأ الاقتصاد في تكاثُرِ المعنى» كما يحدِّدُه كـ«شخص إيديولوجي يميز به المرء الطريقة التي نخشى بها تكاثرَ المعنى»، فوجود المؤلف وتمليكه تلك الوظيفة هو ما يعوق «التداول الحر للخيال، والتلاعب الحر به، والتأليف الحر له، وتحلله، وإعادة صياغته»[1]، وبعزل الكاتب، وتغييب سطوة حضوره الطاغي على

1- ما معنى مؤلف؟، ميشيل فوكو، مقال ضمن كتاب «القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية، عدد من الكتاب، ترجمة وتقديم د. خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص212. ومقال فوكو هو في الأصل محاضرة ألقاها فوكو أمام الجمعية الفلسفية الفرنسية في 22 فبراير 1969 أي بعد وقت قليل من نشر بارت لمقاله «موت المؤلف» 1968.

ذاكرة القراءة ينفسح فضاء خلوة القارئ الشرعية بالنص مثلما ينفسح للذاكرة النقدية المتحررة من الوصاية المقدسة عليها باسم نوايا المؤلف المسبقة لتتفرغ لتفحص آليات اشتغال النص دون وطأة معاودة ما هو خارجه: شبح المؤلف.

لم يكن بارت، بالطبع، أول من حاولَ أن «يزلزل إمبراطوريةَ المؤلف» المترامية الأرجاء؛ فإزاحة المؤلف عن صدارة المشهد النقدي بدأ قبل ذلك بكثير، أي قبل أرسطو (384 ق.م -322 ق.م) الذي امتدح هومير «لأنه يتكلم بصوته بصفته شاعرا أقل من الشعراء الآخرين»[1] فيما يقول واين بوث؛ ولذا كان من الطبيعي أن يتوقف بارت في مقاله عند بعض أبرز المجهودات السابقة في ذات السياق، فتوقف عند خمس محطات أساسية زلزلت إمبراطورية المؤلف قبله، وهذه المحطات هي في رأيه: مالارميه، بول فاليري، مارسيل بروست، السريالية، الألسنية، وربما كان من الضروري هنا التوقُّف هنا عند دور الألسنية في التأسيس لغياب المؤلف.

من العسير تصوُّر الخطاب النقدي الحديث بعامة، والبنيوية بخاصة، دون زلزال ألسنية دي سوسير (1857 - 1913): تفريقه الهام بين اللغة **lange** والكلام **Parole**، تأسيسه للدرس اللغوي باعتبار اللغة نظاما مكتفيا بذاته، ضرورة دراستها تزامنياً **Synchronic** وليس تعاقبياً **Diachronic**، وتحديده للدال **Signifier** والمدلول **Signified** وطبيعة العلاقة الاعتباطية بينهما، وكل ما أضحَى من ركائز الخطاب النقدي واللغوي الحديث، ولكن بارت هنا يلخص إسهام الألسنية في أنها «قدمت أداة تحليلية نفيسة لتدمير المؤلف، فقد أوضحتْ أنَّ التعبيرَ في جملته إنما هو سيرورة فارغة **Void Process**، تعمل بشكل كامل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تملأ بشخص المخاطبين، فالمؤلف لسانيا لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، كما أن الضمير «أنا» ليس شيئا آخر غير ذلك الذي يقول «أنا»، فاللغة تعرف «الفاعل»، وليس «الشخص» وهذا الفاعل يظل فارغا خارج التعبير الذي يحدده يكفي لكي تنهض اللغة، أي يكفي كما يعني هذا لكي تستوفى **Exhaust**»[2]؛ أي في تحويلها وجهة النظر من خارج اللغة إلى داخلها، فبما أن اللغة قد أضحت عالما مستقلا متكاملا، فإن البحث قد تحول من الأشخاص

1- وين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أ.د. أحمد خليل عويدات، ود. علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، 1994، ص4.

2- نقد وحقيقة: 19.

والذوات في الخارج إلى ضمائرها وذواتها، ولكن الكلام هنا يظل ناقصا، إذ يمكن لظاهر جملة بارت أن تشير إلى أن اللغة تمضي في انفصال عما هو إنساني، ودي سوسير نفسه قد حذَّر بأن «ترك اللغة خارج السياق الاجتماعي يجعل منها شيئاً مصطنعاً»[1]؛ فـ«الطبيعة الاجتماعية للغة هي إحدى المميزات الداخلية لها»[2]؛ ولهذا فالسؤال: ماذا نفعل بكل ما يخترق اللغة من خارجها: التاريخ، الأجناس البشرية، اللهجات المحلية وتفرعاتها، وباختصار: بكل ما ترك دي سوسير بحثه لعلم اللغة الخارجي أو التعاقبي: أي كل ما يجعل اللغة حقلا لتداخل الفردي والاجتماعي؟ كيف ندرس اللغة داخليا دون أن ننفي عنها عنفوانها الاجتماعي؟

يقرُّ دي سوسير بأهمية دراسة الظواهر الخارجية للغة إلا أنه يرى أن فهم النظام الداخلي للغة يتم بدونها، فالكلمة - حتى لو كانت مستعارة - بمجرد دخولها نظاما لغويا معينا لا توجد إلا ضمنَ علاقاتها وتقابلاتِها مع الكلمات الأخرى المتصلة بها شأنَ كل إشارة حقيقة، ولذا فهي تدرَسُ ضمنَ هذه العلاقة، والمثال الأثير لدي سوسير في ذلك هو نظام الشطرنج «فما هو خارجي في الشطرنج يمكن فصلُه بسهولة عما هو داخليٌّ، فإذا استخدمنا أجزاء من الشطرنج مصنوعة من العاج بدلا من الخشب فإن التغيير لا أثرَ له في نظام الشطرنج، أما إذا قللنا من أجزاء الشطرنج أو أضفنا إليه فإن هذا التغيير له أثر كبير في اللعبة»[3].

دونَ مقولات دي سوسير هذه ما كان يمكن للخطاب النقدي الحديث أن يخلو إلى النص بوصفه حقلا داخلياً لإنتاج الدلالة دون الاستغاثة كل مرة بما يحدث خارجه؛ فإذا كان دي سوسير يعزز من أهمية الدراسة الخارجية للغة دون أن يعطيها الكلمة الفصل في التحليل اللغوي الداخلي[4]، فإنَّ بارت يحفر بذات المجرى في «نظرية النص» فهو لا ينفي نسبية الإصغاء إلى العلوم الأخرى كالتاريخ، وعلم الاجتماع وغيرها، واستثمارها بشكل جزئي في التحليل النصي، فالتحليلُ النصيُّ «لن يرفض جذرياً الإضاءات التي يقدمها التاريخ الأدبي، أو التاريخ العام، ولكن ما يرفضه هو تلك الخرافة النقدية القائلة: إن الأثر الفني مقيد بحركة تطويرية خالصة كما لو أنه مجبر على أن يكون تابعاً، متوافقاً مع الحالة (المدنية، والتاريخية،

1- فردينان دي سوسير، علم اللغة العام: 95.
2- السابق: 95.
3- السابق: 41.
4- السابق: 40.

والعاطفية) للمؤلف الذي هو أبوه. إن التحليل النصي ليفضل على هذا التشبيه بالنسب «بالتطور العضوي» تشبيها آخر بالشبكة وبالتضافر النصي وبالحقل المتعدد والكثيف المعالم»[1]، والنصُّ لم يعد تفريغاً نفسياً لذات المتكلم في كلام نسميه نصَّاً كما يزعم النقد الكلاسيكي الذي ينظر للعلاقة بين الذات واللغة باعتبارها علاقة بين ذات وتعبير، فـ«الالتفات إلى الخطاب الرمزي يقود، كما يبدو، إلى اعتقاد مخالف: فالذات ليست امتلاءً فردياً، يحقُّ لنا أو لا يحقُّ أن نفرغَها في اللغة، ولكنها على العكس من ذلك تشكِّل فراغاً من حوله ينسج الكاتب كلاماً التحويل فيه غير محدود»[2]؛ إذ بمجرد أن يخطَّ المؤلف كلماته، فإن كل ما لدينا هو هذه الكلمات وعلاقاتها دون ربطها الاعتسافي بما هو مسبقٌ: شبح المؤلف، حيث «لا شيء خارج النص» حسب التعبير الدريدي الذائع الذي انبثق من تحليل دريدا لكتابة روسو الذاتية[3]، وهو التعبير الذي يمكن قراءته على أكثر من مستوى لضفره بمقولة بارت حول «موت المؤلف»، ولكنا سنكتفي هنا باختزالنا لقراءة التفكيكيين كريستوفر نورس، وديفيد وود لدريدا بما يكفي لفتح مقولته على مقولة بارت، فمقولة دريدا تشير في نظرهما حيث تشير مقولة دريدا في نظرهما إلى:

- أنَّه «ليس بوسعنا بلوغ الواقع إلا بالمرور عبر المقولات والمفاهيم والشفرات، وعبر بنى التمثيلات».
- أنَّ الكتابة هي الأداة غير الاختزالية والأكثر ملاءمة لتوفير شروط الفهم العقلي عبر التمثيلات والشفرات، وليس المعني بالكتابة تدوين علامات الألفباء الصوتية على الورق، بل كتابة معممة يستخدمها دريدا ليشير إلى كل أنظمة اللغة والثقافة والتمثيل التي تتجاوز حدود العقل المتمركز منطقيا وحدود ميتافيزيقا الحضور الغربي[4].

1- النص والتناصية، عدد من المؤلفين، ترجمة د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، مقال «نظرية النص» رولان بارت، ص46.

2- نقد وحقيقة: 108.

3- جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ط2، ص307.

4- جاك دريدا وآخرون، ما وراء التفكيك، ترجمة واختيار محمد عبد الرحمن حسن، سلوم للنشر، د.ت، مقال «التفكيك، ما بعد الحداثة، والفنون البصرية» كريستوفر نورس، ص140/139.

- أنَّ النص يمتلك نعمة الاستباق الحدسي المتمثلة في القدرة على إبـراز العلاقـة الفعليـة بـين مـا يقع داخله وما يقع خارجه.
- أنَّ كل الكلمات والمفاهيم التي لـدينا بخصـوص مـا يقـع خـارج الـنص هـي في الواقـع طـرق التأويل أو طرق إنشاء معنى أو أصل يراد له أن يبقى خـارج الكتابـة، أصـل تعتمـد وظيفتـه النظرية على إبراز الكتابة كنقض لهذا الأصل نفسه، وهكذا تولد الكتابة حنينا لمعنى الطبيعي الذي يعتمد على الكتابة بوصفها انتهاكا له.
- أنَّ الكتابة ينبغي أن تفهم هنا بمعناها الواسع، أي باعتبارها تلفظا للعلامات دون الرجوع إلى أي نوع من إحالة معطيات المعنى إلى ذلك الأصل الذي تتيحه فكرة الكلام.
- أنَّ دريدا لا ينكر وجود الوعي والذاتية والعالم الواقعي.. إلخ ولكنه يقترح أنه بقدر مـا تكـون هذه المفاهيم دالة فإنها تدخل عالم الكتابة والنصية.
- أنَّ التشـكيلات الخطابيـة والممارسـات المؤسسـية التـي تتناسـج معهـا هـما بالتحديـد الشيء المتضمن في النص العام[1].

تتناسَجُ هذه المفاهيم مع مقولة «موت المؤلف» على أكثر من مسـتوى، كـما تفـتح بـاب جـدل النص على ما هو خارجه على سعته عبر التناص الـذي انفتحـت عـلى أفقـه مقولـة بـارت في مقالـه، وتطور بعدها سريعا ليحتل مكانه في الخطاب النقدي الراهن؛ فإشارة بارت الباكرة للتناص هنا هي إحدى الشرارات التي أطلقته من عقاله، وإن كـان الفضـل يعـود في تأسيسـه لبـاختين والشـكلانيين الروس قبل أن يترسخ تأسيساً عـلى يـد جوليـا كريسـتيفا وجـيرار جينيـت وميشـال ريفـاتير ومـارك إنجينو وآخرين، كما انفتحت مقالة على أفق التلقـي؛ فتركيـزه عـلى القـارئ باعتبـاره الموقـع الـذي تجتمع فيه تعددية الكتابة هو الذي أسس بعـد ذلـك - متزامنـا مـع كشـوفات أخـرى - لنظريـات القراءة، واستجابة القارئ، والقارئ التفاعلي في عصر النص المتشـعب **Hypertext** المكتـوب بصـيغة بروتوكول نقل النصوص المتشعبة **http** الـذي يشـكل أبـرز تجليـات الثـورة الرقميـة ويدشِّـن عصراً جديداً للتعامل مع النص، وليس النص الخطي **linear** الذي درجنا على التعامل معه.

يؤسِّسُ بـارت للتنـاص باعتبـاره مفهومـاً مركزيـاً في ترسـيخ مفهـوم مـوت المؤلـف، ففـي اللحظة التي يتحرر النص فيها من وصايتنا عليه باسم صوت المؤلـف يفقـد صـوته الأحـادي،

1- ما وراء التفكيك، المصدر السابق، مقال «ما وراء التفكيك؟»، ديفيد وود، ص90 وما بعدها.

وينفتح لتشظّيات المعنى، ويتحرر من انغلاق النوايا ليغدو حقلا لتلاقي نصوص عديدة غائبة يتقاطع، أو يتوازى، أو يتعالق معها عبر علاقات مثل الامتصاص، والانتخاب، والتحول، والاستشهاد، والقلب، والإقصاء.

التناص هو ما يمكن أن يسمح للقارئ بالدخول في هذا الفضاء الواسع للكتابة؛ حيث لا يعود النص «سطراً من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي، أو معنى لاهوتي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كائنات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيجٌ لأقوالٍ ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة»[1].

ما من أغراض هذه المقاربة أن تتقصَّى مفهوم «التناص» الواسع لكن من المهم الإشارة هنا إلى أنَّ التناصَ - وإن كان مركزيا في فهم طبيعة ومدى انفساح النص - إلا أنه لا يمكن أن يصلحَ أبدا كقراءةٍ أخيرة للنص، يمكن له أن يدلنا - بشحوب بائن - على بعض مكونات النص، لكنه لا يمكن أن يدلنا أبدا على «معناه» أو «أصله»؛ فهو ليس بمثابة نواة «دلالية» ثانية وإن كانت متَّسِعةً تعوِّضُنا عن نواة المؤلف.

وقد تنبَّهَ بارت في «درس السيميولوجيا» لهذا التعويل المبالغ فيه على التناص، فأطلق تحذيره: «إن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبدا أن يعتبر أصلا للنص، إن البحث عن الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار، أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها لأصولها»[2].

هذه الجملة البالغة الدلالة لبارت يمكن أن تشير في قراءتنا لها إلى ثلاثة أمور:

1- إن فكرة العثور على أصل النص بمجرد العثور على تناصاته مع النصوص الأخرى ليست صحيحة؛ لأن النص لا أصل له، إنه تكون نصوص عديدة، لكنه ليس أيا منها، وهو لا يساوي مجموع النصوص التي تكونه.

2- إن البحث عن أثر ومؤثرات النص ليست سوى عودة مستترة لوالد ضمني للنص، لأسطورة السلالة التي يجب أن ينحدر منها النص، وهكذا نستبدل أسطورة المؤلف /الوالد

1- نقد وحقيقة: 21.

2- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص62.

بأسطورة النص أو النصوص / الوالدة، وفي كلتا الحالتين فإننا نعود بالنص إلى ما هو خارجه بحثا عن أب متوهَّم.

3- إن تناصات النص وإن كان يمكن القبض على بعضها - ولو توهما بالإشارة إلى أسمائها أو محاولة تقصي الاقتباسات المباشرة التي تأتي كممارسة عقلانية بالإحالة إلى مصدر خارج النص - إلا أنها تظل دائما مجهولةً بحيث يستحيل القبض عليها نقيَّة معراة، وذلك بسبب آليات التحول المعقَّدة التي خاضتها هذه النصوص بتربة النص، وهي بدورها منغمرة في تناصاتها الخاصة التي تتسرَّب كُلُّها لفضاء النص الحاضر بصورة حدسية ولا واعية كأسمدة خرافية تغذي شجرة التاريخ.

التناصُّ، إذن، هو ما يشرعُ النصَّ صوبَ المحتمل، فينأى عن الانغلاق كـ«عمل أدبي» مكتف بذاته، أي مستنفد لآليات القراءة والتأويل، ولذا فرق بارت بين العمل والنص في مقاليه الهامين: «نظرية النص»، و«من العمل إلى النص» وهما العملان اللذين أسسا مع غيرهما لعلمِ النص.

بتحرُّرِ النص من وصاية المؤلف، واشتغاله عبر آليات التناص ينفسحُ المجال للنص لتأسيس كونه الخاص، وبالتالي لتأسيس علم النص ولسانياته التي وضع بارت لبناتها الأولى في «من العمل إلى النص» ورسَّخها في «نظرية النص» وفي مجمل خطابه النقدي، ولأننا الآنَ لسنا بصدد مقاربة النص نفسهِ، بقدر ما نحن بصدد إضاءة الدرب الذي سلكه بارت إليه عبر «موت المؤلف»؛ فمن المهم هنا الإشارة إلى أهم هذه الأسس[1] التي أرساها بارت مفرِّقاً بين العمل والنص بإيجاز مكثَّف تحتمله طبيعة هذه المقاربة:

- العملُ مادةٌ بينما النص تجلٍّ وبرهان: العمل جزء من مادة يحتل جزءا من كتاب أو مكتبة، ويحمل في اليد بينما النص حقل منهجي. العمل يظهر بينما النص يتجلى مبرهنا لوجوده متضمنا في الخطاب.
- النص ليس تفكيكاً للعمل، وبينما يستقرُّ العمل في المكتبة، فإن النصَّ يتجاوز، ويعبر، ويتحقق بالعمل والإنتاجية.

1- هسهسة اللغة، من العمل إلى النص، ص87 وما بعدها، وقد حاولنا الالتزام بمفردات بارت نفسها إلا في حالة تفسير هذه الأسس أو التعليق عليها؛ فقد تعلمنا منذ الجرجاني على الأقل أنَّ أدنى تغيير في البنية هو تغيير في المعنى.

- عبور الجنس الأدبي: قد لا يقف النص عند حدود الجنس الأدبي، بل يخترقها ويتجاوزها بينما يقبع العمل في حدود جنسه الأدبي أمينا لمواضعاته.
- النص يتحقَّقُ بالعلامة والعمل بالمدلول: يقارب النص ويتحقق بالعلامة **sign** بينما يتعلق العمل بالمدلول **signified** سواء أكان مباشرا أم مرمَّزا برداءة (الترميز برداءة يعني هنا أن تتوقف رمزيته لضيق مجاله). يمارس النص تأجيلا لا محدودا للمدلول متحركا في حقل الدال الخصيب عبر آليات اللعب، ودال النص ليس دالا ثابتاً يُؤوَّل أو يتدرج، إنما يتفكك ويتداخل ويتنوع في منطق غير مفهوم بحيث لا يمكن أن نحدد «ماذا يعني؟»، فهو كنائي **metonymic** تتحرر فيه طاقة الرمز.
- الاشتغال على اللغة كنظام بلانهاية ولا مركز: النص يشتغل كما اللغة التي هي نسق بلا مركز، ولا سياج، ولذا يمكن القول إن النص قد أعيد إلى اللغة بإدراكه للطبيعة الرمزية وتلقيها كلية.
- تعددية النص: النص متعدد، ولا يعني تعدد النص أن النص له عدة معان، ولكنه يعني أنه يحقق للمعنى المتعدد نفسه تعددية، والذي يمكن النص من الاشتغال هكذا خارج أي حدود دلالية أن «المدلولات التي ينتجها ليست سوى دوال لمدلولات جديدة، وهكذا عبر ميكانيزم لا ينتهي»[1].
- النص والمعنى: النص لا يقرن وجوده بالمعنى، فالمعنى يخترقه ويعبره؛ لذا فهو لا يرتبط بتفسير أيا ما كانت درجة ليبراليته، إنه انفجار **Explosion** وانتشار **Dissemination**، وهو «مغمور من جميع الجهات بنوع من تقاطع معاني لا محدودة يقوم بتوزيعها بين اللغة والعالم»[2]، وقد سبق لجوليا كريستيفا أن عرفت التناص بأنه: «جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي – ونقصد المعلومات المباشرة - في علاقة مع ملفوظات مختلفة، سابقة أو متزامنة)»[3]، وهو التعريف الذي يتضمن فيما يرى مفيد نجم عددا من المفاهيم النظرية «أولها اعتبارها النص ممارسة دلالية، أي نظاما دلاليا مميزا خاضعا لتصنيف

1- فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت: 120.

2- رولان بارت، حبة صوت عن «الأدب عند رولان بارت»، فانسان جوف، ص121.

3- آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، تأليف مجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص1998، ص37.

الدلالات، حيث تتوالد الدلالة من عملية تستثمر في الوقت نفسه، وبحركة واحدة جدل الفاعل (الكاتب)، وجدل الآخر (القارئ) والسياق الاجتماعي»[1].

- مُكوِّنات النص: النصُّ حقلٌ لتقاطع لغات غابرة ومعاصرة، وأصداء، واستشهادات، وثقافات لا تحصى، وكل هذه المكونات نصف متعارف عليها فحتى إذا تعرفنا على أصولها التي انحدرت عنه، فإن تأليفها لا يتكرر، وهذا ما يجعل من النص اختلافا: إنه لا يستطيع أن يكون هو إلا في اختلافهِ.
- لا قواعدَ للنص: ما من مركز للنص، ما من نهاية، إنه انتشار وانبجاس، ولذا ما من قواعد له أو علم يقوم على الاستنباط والاستدلال النصي، ولذا فإن الخطاب حول النص يجب أن يكون هو نفسه نصاً، فنظرية النص لا تكتمل إلا بـ«ممارسة الكتابة» دون أن تكونَ خارج النص، ولذا فإن اللغة الواصفة للنص من الخارج هي موضع شك، وكما يقول بارت فإن الخطاب على النص لا يجب أن يكون سوى نص «ذلك لأن النص حيّز اجتماعي لا يدع أي لغة بمعزل عنه، كما لا يدع أي موضوع من مواضيع التعبير في مقام الحاكم، والأستاذ، والمحلل، والمرشد، والمفكك (للرموز) **Decoder**؛ فنظرية النص لا تتلاقى إلا مع ممارسة كتابية»[2].
- تناصُّ النصِّ ليس إلا تناصاً لنصوص أخرى، وهي تغدو مجهولة، ولا يمكن الاهتداء إليها، وتعددها يحدث تصحيحا عميقا لمسار القراءة، ويشرعها على انزياحات المعنى.
- العمل متورِّط في سيرورة النسب والنص متفلِّتٌ خارج الوصاية: يندرج العمل في سياق نسب: الجنس الأدبي، التاريخ، سلسة الأعمال السابقة له، تمليك العمل لصاحبه، بينما ينخرط النص في متاهة شبكة تتسع باستمرار دون وصاية من أب أو موروث.
- العمل مادةٌ للاستهلاك والنصُّ إنتاجية: العمل يستهلك ويستنفد بينما النص يصفي العمل من الاستهلاك ويحوله إلى إنتاجية وممارسة بتقليص المسافة بين القراءة والكتابة إن لم تكن إلغاءها، فالقارئ لا يستهلك النص، ولكنه يعيد إنتاجه، وإذا كان هناك من أحد يتكلم في النص فإنه القارئ، وإذا كان النص شبكة تتسع باستمرار بتعالقات النصوص الغائبة، فإن التلقي يقع في قلب شبكة أكثر اتساعا، فالقارئ يستقبل

1- مفيد نجم، المرجعيات التناصية في شعر محمود درويش، موقع رابطة الكتاب السوريين، **http://syrianswa.org**

2- رولان بارت، هسهسة اللغة، من العمل إلى النص، مصدر سابق: 96.

كل دال في النص ضمن شبكة واسعة من المفاهيم والسياقات، والاعتقادات، والتصنيفات، والاختبارات، والتجارب السابقة، وكل ما يحيل كل دال لبؤرة تفرعات جديدة للشبكة، تسلم بدورها لتفرعات جديدة وهكذا.

- اللَّذةُ للعمل والمتعة للنص: للعمل لذة ولكنها لذة استهلاك، بمعنى أنك تستطيع قراءة العمل ولكنك لا تستطيع كتابته، «إننا لا نستطيع أن نكتب هكذا، وهذا الابتعاد هو ما يؤسس للحداثة باعتبارها معرفة لما لا نستطيع أن نبدأه ثانية، أما النص فيتميز بالمتعة (أي اللذة الدائمة دون انقطاع) وهو ما أفاض بارت فيه في «لذة النص».

يرتبط غياب المؤلف إذن بتأسيس النص المتحرر من الوصاية والقابل لتكثر الدلالة، ومن هنا فإن غياب المؤلف لا يمكن أن يعني غيابَ الدلالة، وقد كان بارت نفسه حريصا على عدم انزلاق النص إلى تلك الشكلانية المقيتة التي كان خصما قاسيا لها، ليس في تحليله السيميائي فحسب، بل في مجمل خطابه النقدي كما في موقفه مثلا من المدرسة الموباسانية في الكتابة «التي حوَّلت الجملة الطبيعية إلى جملة اصطناعية هدفها الشهادة على غائيتها الأدبية البحت، أي الشهادة على ما بذل فيها من جهد»[1] حيث «لا تعود وظيفة الكاتب أن يبدع عملا بقدر ما أن ينتج أدبا يعلن عن ذاته»[2]، ليصدر بارت حكمه: «لا شيء أكثر استعراضية من تلك التوليفات النحوية كما لو أن أحد الصناع يركب آلة دقيقة»[3]. وفي تحليله لإحدى روايات جارودي «نرى أن كل ما قيل هنا وارد على سبيل الاستعارة، لأنه يجب إشعار القارئ بكلِّ فجاجة أنها «كتابة متقنة» أي أن ما يستهلكه نوع من الأدب، لا تهدف هذه الاستعارات التي تستثمر اللغة إلى مداها، إلى نقل إحساس متفرد، لأنها ليست سوى ماركة أدبية تحدد موقع اللغة، مثلما تعلن التسعيرة عن ثمن السلعة»[4]، هذه الكتابة الحرفية المفرغة التي تسعى «لإقامة الشروط لأزمة تأريخية سوف تنفجر يوم لا تعود الغائية الجمالية كافية لتبرير المواضعة التي أوجدت هذه اللغة البالية»[5].

1- الكتابة في درجة الصفر: 89.
2- السابق: 91.
3- السابق: 90.
4- السابق: 92.
5- السابق: 83.

تلك هي فكرة بارت الجوهرية، والأفق التي تفتحه مقولة «موت المؤلف»، فالمقولة لا تعني كما يقول الغذامي «ظاهر معناها اللغوي، وهي لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من ذاكرة الثقافة، إنها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن: المؤلف، إنها تفتح النص على القارئ بما أن القارئ هدف أولي للنص، وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه، والقارئ بالنص، ثم يصار بعد ذلك إلى استدعاء المؤلف ليحضر حفل زفاف النص إلى قارئه ليبارك هذه العلاقة الجديدة، وينتظر الولادة الآتية فرِحاً لابنه.. لكي يتزوج الابن ويتمدد في أسرة جديدة من النصوص الموازية... حيث ينام المؤلف /الأب سعيدا بمجد نصه وتاريخانيته المستديمة»[1]؛ ولذا يؤكِّدُ الغذَّامي أن «موت المؤلف ليس فناءه ونهايته، بل هو – فحسب - ترفيع للنص عن شروط الظرفية وقيودها، ثم فتح المجال لنصوصيَّةِ النص لكي يدخلَ النص إلى آفاق الإنسانية عابراً للزمان والمكان»[2]، ولذا يمكنُ القول إن هذا التركيز على اللغة، هو تركيز على الدلالي في حدود اندغامه القصوى باللغوي، بلغة أخرى: إنه ليس تنصلا من مسؤولية الكاتب تجاه العالم بقدر ما هو انخراطٌ سريٌّ فيه عبرَ هذا التأكيد الشرس على حرية الفرد الخلاقة في تفكيك البنى الأيديولوجية والاجتماعية والجمالية القديمة المتلبّسة باجترارات اللغة تمهيداً لخضرة الكتابة، ومن ثم فإن النضال لاستعادة اللغة من الرث والمستلف والجاهز والمبذول هو نضال لاستعادة الحلم، الحرية، كينونة الذات، الرؤيا في نسبيتها وانفتاحها بدلا عن انغلاقها الخانق وصممها، والاشتغال على الشكل هو اشتغال على المعنى في المقام الأول حيث الشكل «هو معرفة بأي آلية يمكن للنص أن يولّد لوناً خاصاً جداً من المعنى»[3]؛ فبالكلمات كما يقول بارت «تخلق الكتابة معنى لا تكون الكلمات في البداية تتوفَّرُ عليه»، والأيدلوجيا لا يمكن أن تغيب أبدا لأنها كامنة في الأشكال، وبتعبير فانسان جوف فإن الأيدلوجيا «ليس على مستوى المضامين فحسب، بل وبدرجة أكبر أيضاً على المستوى الشكلي المحض، هي الطابع الخاص لتثبيت الخطّ التاريخي في العمل الأدبي»، والحفر اللغوي فقط هو الذي يمكن أن يكشف عن هذه الأيديولوجيا الثاوية هناك عميقا بحيث لا تكاد ترى، وقد تعلَّمنا منذ فوكو (1926 - 1984) على الأقل أنَّ السلطة لا تتملَّكُنا بطغيان

1- نقد وحقيقة، المقدمة: 11/10.

2- السابق: 11.

3- فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت: 99.

المعنى، ولكن بالتباسات الشكل، فهي لا تتملَّكُنا بأن تطلب منا مباشرةً، وبكل شفافية أن ننحني إذعاناً لها؛ إذ لو فعلت ذلك لجازفت بعصيانِها، ولكنها تفعل ذلك عبرَ آليات خطابها المعقَّد، بحيث يكاد يُمحَى ثقلُ «معناها» الباهظ المباشر، أي أنها تكاد تتحول إلى شكلٍ عبرَ الآلياتِ والشارات التي تخترقنا دون وعي، وما من سبيلٍ لكشف السلطة سوى تحليل خطابها، وكشف تشكلاتها للمعنى الذي يشتغل بغيابه. ويمكن لتحليل خطابات أخرى كالخطاب التعليمي، أو الرومانسي، أو خطاب «التهذيب» الاجتماعي مثلا أن يكشف عن معنى غائب يمارس عنفوانه بشراسة، إذ لا يمكن للبنية أن توجد بصورتها النقية، أي كإصاتةٍ خالصة، إنها ملتبسةٌ بالدلالة في أكثر حالاتها شكلانية، وقد أشار إيريك دولوز إلى ندرة وجود البنيات بصورة نقية في مقولته: «إن البنيات في العادة لاشعورية لأنها أشبه ما تكون بحقيقة خفية.. بدليل إن البنية الاقتصادية مثلا قلما توجد في صورتها النقية الخالصة، بل توجد مغطاة بالعلاقات القانونية والسياسية والأيديولوجية التي تتجسد فيها»[1].

يمكن لهذا التحليل لالتباسات الشكلي مع الدلالات أن يمضي أبعدَ ليكشفَ عمَّا هو شكلاني بالمعنى القدْحي للكلمة، إذ إنَّ التمسكَ الشرسَ بالمضمون يكشف عن شكلانية متخفية بامتياز، يقول جرييه استناداً على ناتالي ساروت: «إن كلمة شكلية - بمعناها السيِّئ - لا يجب أن ينطبق إلا على الروائيين المهتمين جدا بـ«المضمون»، والذين يبتعدون إرادياً عن كل بحث في الأسلوب حتى يُفهمَ المضمون جيداً.. أي هؤلاء الذين يستخدمون شكلا أو قالبا نجح تماماً فيما قبل ولكنه الآن قد فقد قُوَّتَه وحياتَه. إنهم شكلانيون لأنهم وافقوا على شكل صنع من قبل، شكل أصيب بالتليف، وأصبح مجرد صنعة، إنهم شكلانيون يتعلقون بهيكل تآكل لحمه»[2]؛ أي بقوالب عبرت عليها آلاف الأقلام، حيث لا يحتاج الأمر - في حالة الشاعر مثلا - سوى بعض مهارة النظم الخليلي لإلصاق المعاني الشائعة بالقوالب المحفوظة السابقة على التجربة، وهي معان تفقد ما تبقَّى لها من حضور عند صبها في هذه القوالب المهترئة، وهكذا يمضي في تلك المهارة الخادعة الخالية من الروح، حيث الكتابة استعادة دائمة للمحفوظ والجاهز، وحيث تلقِّي الجمهور المؤازر - الذي أعيد إليه

1- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية: 24.

2- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، د.ت، ص51.

ما يعرفه تحت وهم الأدبية - هو جائزته الفورية، هكذا «مثل جثَّةٍ لا تفنى: إنها لعبة غريبة والتاريخ لا يكسرها على الإطلاق»[1].

هذه الكتابة التي تزعم انتماءَها للمضمون هي كتابة شكلانية بامتياز، بالمعنى القدحي للشكلانية فهي «تقطع بأنه لا وجودَ إلا لشكل واحد هو أفضل الأشكال لـ«التعبير» عن حقيقة تتصف بالعطالة باعتبارها موضوعا، ولا سلطة للكاتب عليها سوى سلطة فنه الذي يلائم علاماته معها»[2]؛ ولذا يصِفُ بارت الكتابةَ البرجوازيةَ الفرنسيةَ بأنها كتابة صنعة «لأنَّ الشكل كان في خدمة المحتوى مثلما تكون المعادلة الجبرية في خدمة الفعل الإجرائي، وهي كتابة زخرف لأن هذه الأداة كانت تزينها عوارض طارئة على وظيفتها، مستعارة دون حرج من التقاليد «الأدبية»[3]؛ وما يسميه بارت بـ«التقاليد الأدبية» تمتد دائرته واسعة: مواضعات التاريخ الشكلاني للكتابة أو للكاتب نفسه، الانجراف وراء التقليد الأدبي السائد في عصر بعينه، الذوق السائد، تفضيلات القارئ العادي والناشرين، رغبات الجمهور... إلخ.

تكشِفُ مثل هذه الكتابة التقليدية عن خطر «تجريد الذات من حريتها وفعاليتها» إذا استعرنا تعبيرا لعبد الكريم درويش في سياق مغاير، حيث تبدو الكتابة وكأنها خاضعة للنسقِ الماضوي المستقر للغة بحيث تبث اللغة مقولاتها رغما عن الذات، وتكشِفُ مثل هذه الكتابة- التي تستعير القوالبَ الشكلية السابقة على تجربتها وتعيدُ ملأَها بلا هوادة كلَّ مرة بمضمونها الواقعي- أيضا عن تصدُّعٍ آخر، إذ أنها تفترض بلغتها المنظمة، العقلانية، المباشرة، المحافظة، الواضحة، المنطقية أن العالم نفسه قد تمَّ فهمُه وتفسيرُه وامتلاكُه نهائياً بيقين كامل لا فسحةَ فيه لقطرة شك، وبذا تغلق هذه اللغة بصمم أيديولوجيتها الباب أمام حرية السؤال، ولذا يتساءل بارت: «ما دلالة التنظيم العقلاني للغة الكلاسيكية إن لم تكن دالة على أن الطبيعةَ صلدة يمكن امتلاكها، لا ثغرة فيها، ولا ظل لها، خاضعة بأكملها لسيطرة الكلام»[4]، دون أن يجيب هذا العالم الكلاسيكي في صممه الأزلي عن مثل هذا النداء.

1- رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 199، ص134.
2- الكتابة في درجة الصفر: 89.
3- السابق: 75.
4- السابق: 65.

وتقتاتُ مثل هذه الكتابة على وهم إعادة إنتاج الشائع، بحيث تصبح القراءة كما وصفها سارتر في تحليله للأدب الكلاسيكي «بمثابة احتفال تقليدي للتعارف الشبيه بالتحية، أي بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد، ولهما أفكار واحدة في كل الأشياء، وبذا يكون كل إنتاج فكري عملا من أعمال التأديب، ويصير الأسلوب - في نفس الوقت - أعظم مظهر لذلك التأديب من الكاتب حيال قرائه»[1]، لكن ما البديل عن مثل هذه الكتابة؟

للمضيِّ قدماً في إيضاح البديل لمثل هذه الكتابة يجب بدءاً تفحص طبيعة حوار النص مع ما هو خارجه: الواقع، العالم، الذات.. إلخ، تلك العلاقة الملتبسة التي تؤسس لطبيعة النص، وفي مستوىً أعمق تؤسس لأدبية النص أو تنفيها، فكيف تتشكَّل هذه العلاقة؟

يخوض النص مع الواقع ثلاث علاقات:

العلاقة الأولى:

تتمثل أبسط هذه العلاقات في استحضار هذا الخارجي بكل أنساقه لبياض الورق في تلك الواقعية الفقيرة التي تكتفي بإشارات الواقع الظاهرة وتعيد نسخها بلا توقف، بحيث يستحيل النص إلى صورة ورقية فقيرة بالمقارنة بغني الواقع تفرغ النص والواقع معا من غناهما الباطني، كاشفة عن عدم قدرتها على اختراق الواقع، وهتك دلالاته الباطنية الخفية، منزلقة حتى القاع للتاريخي والخبري.

ويمكن أن يمثل الأدب «الواقعي» بطبعاته الفقيرة الصورة المثالية لهذا الأدب، حيث تكون «وظيفة اللغة في الحاصل تحرير محضر اتهام، ولا توجد مهلة بين التسمية وإصدار الحكم»[2] وحيث تصبح الكتابة هنا «وكأنها التوقيع الذي نمهر به أسفل تصريح جماعي لم ننشئه موقعه»[3]. إحدى إشكاليات هذا الأدب أنه لا يعيد فقط إنتاج الواقع ورقيا، ولكنه يختزل هذا الواقع ويفقره عبر اللغة والقوالب الشائعة التي يعيد استهلاكها، عبر إفقاره من الرؤيا، عبر تناول أكثر مستويات الواقع تسطحا: مستواه المباشر، وعبر الخلط المربك بين الأدبي /واللا أدبي، أي حضور المعنى العام حجرا يؤرق بحيرة النص مجردا من نعمة الذوبان في أدبية النص.

1- جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة سهيل إدريس، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1954، ص153.

2- الكتابة في درجة الصفر: 33.

3- السابق: 35.

وهذه الكتابة الواقعية لا يمكن أن تقنِع أبداً بتعبير بارت، وقد حكم عليها أن تصف فقط «ومرجع هذا تلك العقيدة الثنوية التي تقطع بأنه لا وجود إلا لشكل واحد هو أفضل الأشكال لـ«التعبير» عن حقيقة تتصف بالعطالة باعتبارها موضوعا، ولا سلطة للكاتب عليها سوى سلطة فنه، الذي يلائم علاماته معها»[1].

العلاقة الثانية:

وتتمثل في علاقات الامتصاص والتمثل والانتخاب للواقع التي يقيمها النص عبر اللغة، هذا المفهوم الذي يعبر عنه جمال عبد الملك «ابن خلدون» بالقول بأن: «فعالية الإنتاج الأدبي تستند إلى تمثل الواقع والقدرة على اختيار عنصر الثبات في مشهد الواقع الجياش المضطرب، ونفسُ الأديب كالعدسة الحسَّاسة التي تكثف صورة الواقع وتنتقي من مشاهده ما هو نموذجي، ثم هي تعيد تركيبه وصياغته من جديد وتضفي عليه ألوانها الذاتية وهذا بدوره يغير الواقع فهي عملية دينامية تبدأ من الموضوع لتؤثر في الذات، ثم تعود من الذات لتغيُّرَ الموضوع»[2]. وهو المفهوم الذي يجد تعضيدا له من لوسيان غولدمان في تأسيسه للـ«البنيوية التكوينية»، فالعمل الأدبي عند غولدمان هو «تعبيرٌ عن رؤية للعالم، وعن طريقة للنظر والإحساس بعالم ملموسٍ مشتمل على كائنات وأشياء، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا العالم»[3].

النصُّ في هذه الحالة هو الواقع مقطَّرا، مصفًّى، ومنتخباً عبر الكاتب، الإشكالية في تلك الحالة تكمنُ في مراوغة الواقع المعقَّدة للكاتب، وانفلات هذا الواقع من بين أنامله، وانزلاقه، أي الكاتب، في أحبولة التقاط ما هو غير جوهري في هذا الواقع، أو لشرك فكرته الجاهزة سلفاً عن هذا الواقع، وفي هذه الحالة بدلا من أن يرتفع النص إلى مصاف الرؤيوي والكلي والكوني، فإنه قد يكتفي، بنظرته الجزئية كأنما يرى العالم عبر كُوَّة.

1- السابق: 89.

2- ابن خلدون، أهمية المضمون في العمل الأدبي، مجلة القصة، الخرطوم، العدد الحادي عشر، نوفمبر 1960، ص41/40.

3- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص17.

العلاقة الثالثة:

تتمثل في طموح النص الجامح لتشييد عالمه الموازي للعالم الخارجي عبر بناء لغوي يحتفي فيه بإقامة عوالمه الثرية متعددة الطبقات، النص في هذه الحالة ليست تعبيراً عن العالم، أو محاكاةً له، إنه عالم آخر مشاد من صلصال اللغة.

وفي ذلك البناء الجليل المشاد باللغة تنضغط معالم العالم الواقعي بعلاقاته المتوقعة بحيث لا تعود حجرا يؤرق بحيرة النص، حينها يتشكل عالم آخر هو عالم النص، وفي جزء صغير من هذا العالم النصي الغني يمكن أن نرى ما هو جوهري، ومستتر، وباطني في عالمنا الواقعي ونمنحه شكله الغائب، بينما تنفسحُ بقية أجزاء هذا العالم النصي لتأويلات القراءة باحتمالاتها اللامحدودة تقريبا، وتنفتح لتشظيات المعنى، لخلخلة المتعارف عليه، ولإكمال نقص العالم بشراسة المخيِّلة.

واللغة هنا «لا تتحدَّثُ عن»، إنما «تخلق عالماً»، إنها «لا تقول» ولكنها «تكون»، ذلك هو المحور الذي تجد الكتابة الحقيقية نفسها في عالمه، فاللغة في هذه الحالة تغادر أنساقَها المعدَّة سلفاً لتغامر بنسف النسق في تشظٍّ دلالي لانهائيٍّ، وتنفتح لتفجُّرات الباطن المستترّ بحرائقه الغامضة، وتنشغل قوانينها الخفيَّة لتشعلَ يباسَ الروح بالحرائق.

المعنى هنا ليس منبثقاً عن الشكل، ولكنَّه الشكلُ نفسه، إنه معنى الشكل، والقيمة الاجتماعية لا تنبثق من الشكل فقط، بل تكمن في تدليل هذا الشكل على قيمة الحرية الفردية إذ «رُبَّما ليس ثمة وظيفة اجتماعية بالنسبة للفنان أعلى من أن يدلِّلُ على حيوية الفعل الفردي الخلاق»[1]؛ فالنص إذ ينخرط في نسف النظام المستقر والمتداول للغة التي تعيد بثَّ مقولاتها بدقَّةِ ماكينة تطريز ينغمرُ بِلُجِّ اكتشافات أكوانه الجديدة عبر اختراقات اللغة، وانفجاراتها وحدوساتها الغائرة تحت رُكام الاستخدام العادي لها.

وبينما يشتغل الكلاسيكيُّ والواقعي على النسق اللغوي الجاهز ليُعيدَ كتابة ما تمَّتْ كتابتُه آلافَ المرات، ينبثق كشفُ رفيقه من نسفِه للقوالب المعدة سلَفاً كوصية يقوده إلى نبع «لغة مكتفية بذاتها لا تغترف إلا من الميثولوجيا الفردية والسرية للكاتب»[2] حيث ينبثق أسلوبه كأنما من جسده، ينبثق من «أعماق الكاتب الأسطورية، وينفسح خارج مسؤوليته، إنه

1- نعيم عطية، الفن الحديث محاولة للفهم، دار المعارف، مصر، د.ت، ص107.

2- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نعيم خشفة، الأعمال الكاملة 6، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص17.

الصوت الزخرفي لجسد مجهول وسري، وهو يشتغل مثلما تشتغل الضرورة»[1]، وهكـذا يمضي غاسـلا لغتَهُ من آثارِ أقدام الماضين، مقترباً من حلم بارت في إبـداع كتابـة بيضـاء متحـرّرة مـن كـل تبعيـة لنظام محدد من أنظمـة اللغـة، ومـن الـقشرة دائمـة التوليـد للمسـكوكات والعـادات، مـن المـاضي الشكلاني للكاتب، كتابة غير مصوغة من قبل، حيث تنهدم الخصـائص الاجتماعيـة للغـة و«يحـتفظ الفكر بكامل مسؤوليته، ولا يستمدها من التزامه الإضافي بالشكل ضـمن تـاريخ لا صـلة لـه بـه»[2]، لغة تسعى دون كلل لانتهاك علاقاتها الدلالية المألوفة، وكشط غبارهـا التـاريخي المـتراكم، وأعرافهـا المتواطأ عليها، قبل منحها بريئة للكتابة.

ويمكن أن يمثل النص الصوفي مثالا واحدا ضمن أمثلة عديـدة للـنص المنخـرط في نسـف النظـام الدلالي المستقر للغة؛ فتفجر المعنى في النص الصوفي، وانزياحه عـن السـائد والمستنسـخ، والمتـداول، مرتبطٌ دوماً بهذه اللغة الصوفية المتفجرة حيث لا يمكن القبض على تلابيب تلك العوالم العصـية إلا باختراق اللغة السائدة والمتداولة عبر الشطح الذي يغامر بنسف النسق المستقر، وهو مـا يمكـن أن نتلمس تجليَّاته بأجزاء واسعة من الخطاب الشعري الحديث حيث أمكنَ لأدونيس مثلا أن يكتشفَ أنَّ لغة آرثر رامبو تنحدر من سيل تجليات الخطاب الصوفي، ويكتب عنه بوصفه مشرقيـاً صـوفياً إذ إنَّ انفجار اللغة عنده - والذي هو الصورة الكلامية لانفجار الأنا - يتمثل لدى الصوفية العربية فيما يسمى بالشطح - حيث اختراق عالم الظواهر لا يتم إلا باختراق لغته المؤسسية، في مكابدته لالتقاط المجهول الغائب المتحرك خارج الأعراف والمصطلحات[3]؛ ويكتبُ عـن أنَّ أعمـقَ مـا يميـز نـصُّ عبـد الجبار النفَّري (ت 354هـ) «هو أنَّ تفجُّرَ الفكر فيه إنما هو تفجُّرُ اللغة نفسها؛ فالنفَّريُّ فيما يخرج الفكر من المنغلق يخرج اللغة أيضا، يحررهما معا مـن الوظيفيـة والعقلانيـة، ويـرد لهـما مهمـتهما الجوهرية: الغوص في أعماق الذات والوجود والكشف عن أبعادهما.. فكأن اللغة هي نفسها حركـة الكائن مصهورة في صوائت وسواكن»[4]، حيـث تجاهـد اللغـة لتقـول مـا لم تقلـه، ومـا لم تتعـوَّد أن تقوله، وما لم يسبق لها/ لنا الوصول إليه.

1- السابق: 18/17.

2- السابق: 102/101.

3- أدونيس، رامبو مشرقيا صوفيا، مجلة مواقف، بيروت، العدد 57، 1 يناير 1989، ص41.

4- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص66.

البراءة هنا سمة جوهرية للكتابة ليكتملَ خروجها من شرنقة الأساليب السابقة؛ ولذا سيكتب بارت: «مهما بلغ الأسلوب من الرهافة يبقى فيه دوماً شيءٌ من الفجاجة، إنه شكلٌ لا وجهةَ له، إنه نتاج عُنفوان وليس نتاج مقصد»[1] حيث الفجاجة في الأسلوب متلازمة نسف النسق.

والمثال الذي يسوقه بارت لمثل هذه الكتابة هو نص «الغريب» للبير كامو، حيث أنجز كامو «أسلوب غياب، وهو غياب مثالي للأسلوب تقريباً، لقد اختصرت الكتابة حينئذ إلى نوع من الصيغة السالبة تنهدم فيه الخصائص الاجتماعية أو الأسطورية للغة لفائدة حالة محايدة وحالة عطالة للشكل، وبذلك يحتفظ الفكر بكامل مسئوليته، ولا يستمدها من التزامه الإضافي بالشكل ضمن تاريخ لا صلة له به»[2]، واللغة هنا ليست قيمةً مضافةً إلى محتوى جاهز معبَّأ سلفاً، ولكنها كما هي الحال عند بروست «صفة مميزة للرؤية، واكتشاف العالم الخاص الذي يراه كلٌّ منا، ولا يراه الآخرون»، هي العالم الذي تكتشفه اللغة في براءة تخلُّق الكتابة، وتحتفظ لنفسها بحقٍّ إعلان استقلاله عن العالم.

لكن، ختاماً، تتبقَّى إشارة: إن مجرد حضور النص بدلا عن مؤلفه لا يجعل إشكالية الأدبية تنتهي بداهة، إنما تبدأ، إنها ليست حلا، بل سؤالا، ليس فقط لأنَّ فضاء النص الشاسع والمتمدد بلا نهاية لا يمكن استكشافه، بل لأنَّ اللغة نفسها تظل دائما حافلة بتصدعاتها، وشقوقها، وتجاويفها، وانفجاراتها، وبالتالي فإن ما يتفلَّت كلَّ مرةٍ من لبنات العالم الذي تطمح لبنائه يظلُّ أكثر مما يبقَى، دون أن يكتمل النص أبدا، تاركا للخطاب المنذور لسبر لُغزِ الأدبيَّة - والذي حانَ الوقت لنكُفَّ عن تسميته ببساطة نقداً - أن يتشرَّدَ أبداً في متاهة اللغة بمقارباته المختلفة في دراسات النص من البنيوية وما بعدها، ونظريات التلقِّي، وعلم النص، ودراسات النص الموازي، والتأويل، والنقد الثقافي، والميتانقد، وكل ما قُدِّرَ لهذا الخطاب أن يجوبَ به مجرَّات النصوص التي تتناسل دونَ أن تكُفَّ، أبداً، عن تمديدِ أكوانها وتشكيلِ خرائطِ التباساتها.

1- الكتابة في درجة الصفر: 17.

2- السابق: 102/101.

المراجع:

العربية:

1. آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، د.ت.
2. أدونيس:
   - رامبو مشرقياً صوفياً، مجلة مواقف، بيروت، العدد 57، 1يناير 1989.
   - الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
3. تزفيطان طودوروف:
   - الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007.
   - الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.
4. الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر
   - تهذيب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة، 1999.
   - الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، الطبعة الثانية 1965.
5. جاك دريدا وآخرون، ما وراء التفكيك، ترجمة واختيار محمد عبد الرحمن حسن، سلوم للنشر، د.ت.
6. جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ط2.
7. جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة سهيل إدريس، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1954.
8. جوناثان كولر، رولان بارت: مقدمة قصيرة جدا، ترجمة سمير سامح فرج، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2016، ص14.
9. جون ستروك (تحرير)، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 206، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
10. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد عبد السلام ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1986.
11. حميد لحمداني، عن القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2007.

12. ابن خلدون، جمال عبد الملك، أهمية المضمون في العمل الأدبي، مجلة القصة، الخرطوم، العدد الحادي عشر، نوفمبر 1960.
13. رولان بارت:
- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نعيم خشفة، الأعمال الكاملة 6، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.
- درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993.
- لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002.
- نقد وحقيقة، ترجمة د. منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.
- هسهسة اللغة، ترجمة د. منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999.
14. ز كريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، د.ت.
15. سامي الدروبي، الأدب وعلم النفس، دار المعارف، مصر، د.ت.
16. ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة، 1980.
17. عبد السلام المسدّي، قضيّة البنيويّة دراسة ونماذج، وزارة الثقافة، تونس، الطبعة الأولى، 1991.
18. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، أبريل 1998.
19. عبد اللـه الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة السادسة، 2006.
20. عبد المقصود عبد الكريم (إعداد وترجمة)، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.
21. عدد من المؤلفين:
- آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.
- النص والتناصية، ترجمة د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.
22. فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، الطبعة الأولى، 2004، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية سوريا.
23. فردينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
24. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص65.

25. ميخائيل باختين:

- الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.
- شعرية ديستويفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 1986.

26. ميشيل فوكو:

- ما معنى مؤلف؟، مقال ضمن كتاب «القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية، عدد من الكُتاب، ترجمة وتقديم د. خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997.
- نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، د.ت.

27. نعيم عطية، الفن الحديث محاولة للفهم، دار المعارف، مصر، د.ت.
28. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ط1، عيسى البابي الحلبي، 1952.
29. وين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أ.د. أحمد خليل عويدات، ود. علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، 1994.

الأجنبية:

1. **Roland Barthes:**
   - **. Image music text. Essays selected and translated by Stephen Heath. Fontana press. London.1977.**
   - **Roland Barthes by Roland Barthes, University of California Press,1994.**

مواقع إلكترونية:

1. **Aspen magazine:**
   http: //www.ubu.com/aspen/intro.html
2. مفيد نجم، المرجعيات التناصية في شعر محمود درويش، موقع رابطة الكتاب السوريين، **.http://syrianswa.org**

باختين

اللغة بوصفها أيديولوجيا:
مقاربة لمفهوم التنوُّع الكلامي
عند باختين

يمثّلُ خطابُ الناقد والمفكّر والعالم الأدبي الروسي ميخائيل باختين (1895-1975) واحداً من أبرزِ الخطابات النقديَّة التي أسَّست علمَ الأدب مستثمرةً حقولاً معرفية متعدّدة أعادت تشبيكَها لتخصيب خطاب النقد الأدبي، وتمتين نظرياته ومفاهيمه وإجراءاته.

وقد حاولَتْ هذه الدراسة تفحُّصَ الخطاب الباختيني كما تجلَّى في «الكلمة في الرواية» متتبعةً الخيط الذي أسَّسَ فيه باختين للا مركزة الرواية للعالم الأيديولوجي عبر ميكانزمات تنوعها الكلامي المهدّد لمركزية اللغة محاولين مَدَّه حتى نهايته؛ أي إلى أن يُلامسَ تساؤلنا المزمنَ عن حدود اللغة، وذلك بُغيةَ الإجابة عن سؤال أساس: كيف يمكن أن يقودَنا التأسيسُ الباختيني إلى النظر إلى اللُّغة بوصفها أيديولوجيا محكمةً للحصار.

وترى الدراسة أنَّ الطموحَ الباختيني بتحرُّر الوعي الإنساني من ربقة أيديولوجيا اللغة تحرُّراً كاملا وجوهرياً يصطدم دوما بطبيعة اللغة، وبالمسافة التي تفصلها عن جوهر المعنى، وببناها الجامدة التي تحدّدُ رؤيتَنا للعالم، والسلطة التي تسيّج خطابها وتحصره. ويتبقَّى التعويل على الأدب كما راهن بارت وباختين لمراوغة اللغة ومفاوضتها عبر الانتهاكاتِ المستمرة لجسدها، وتخليق لغات فردية من مجرى اللغة العام عبر ميكانزماته العديدة المعقَّدة؛ ولكنه يبقى رهاناً محدوداً في نهاية المطاف بحدود اللغة نفسها، وإن كان يفتح أفقاً على المأزق الإنساني المصطدم دوماً بهذه الحدود، ويُرهِف الوعيَ النظري بإكراهاتِ هذا المأزق.

إضاءة (1):

الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجية الأمثل.

«باختين»

إضاءة (2):

اللُّغةُ يسكنها دوماً، آخر، خارج، ناءٍ وبعيد، وفي جوفها يقطُنُ الغياب.

«فوكو»

إضاءة (3):

وقال لي: الحَرْفُ يَعْجِزُ أَنْ يُخْبِرَ عَنْ نَفْسِهِ، فَكَيْفَ يُخْبِرُ عَنّي؟

وقالَ: أوقفني بين يديه وقال لي الحَـرْفُ حِجَـابٌ. وكليَّـةُ الحـرف حجـابٌ وفرعيَّةُ الحَرْف حِجَابٌ.

وقالَ لي: لا يعرفني الحرفُ، ولا ما في الحرفِ، ولا مـن في الحـرفِ، ولا مـا يدلُّ عليه الحرف.

وقالَ لي: الخارجونَ عن الحرفِ هم أهـلُ الـحضرة، وقـال لي: علْمِـي مِـن وراءِ الحرف.

«النفَّريُّ»

إضاءة (4):

انظرْ إلى ازدهار وردة، واستمرَّ بـالنظر إليهـا دون تفكـير ودون تعبـير. لا تقحمِ اللُّغةَ في الأمر، لا تقلْ إنها وردة جميلة، وإلا ضيَّعْتَ المعنـى... الـوردةُ نفسُها لا تعرفُ أنَّ اسمَها وردة.

«أوشو»

توطئة

على الـرَّغمِ مـن أنَّ ميخائيـل بـاختين **Mikhail Bakhtin(1895-1975)** لم ينَـل في حياتـه مـا يستحقُّه، وظلَّتْ جمهرةُ فتوحاته العصيَّةِ طيلةَ حياتـه تقريبـاً، أي باسـتثناء سـنواته الأخـيرة، أسـيرةَ نخبة ضيقة مالبثت أن اختنقت كشوفاتها في قبضة القهـر السـتاليني قبـل أن تجـدَ متنفَّسَـاً لهـا في الهواء الأوربي عبرَ الترجمات العديدة والاهتمام الكبير بهـا لاسِـيَّما في فرنسـا إلا أنَّ الأثـرَ الـذي تركـه باختين على النقد الحديث يشابه الأثرَ الذي تركه إينشتاين على الفيزياء الحديثـة إذا اسـتعرنا منـه تشبيهه لما أحدثه ديستويفسكي (1821-1881) في الرواية الحديثة.

تأسيسُه الشاقُّ - مـع رصـفائه - لعلـم الأدب، واجتراحاتـه النقديـة الكبـيرة، والحقـول المعرفيـة المتعددة - بدءاً بالفلسفة، واللغة، وعلم النفس مروراً بالأنثربولوجيا، والأيديولوجيا، والسوسـيولوجيا وانتهاءً بالإرهاصات الأولى لما أُصـطلِح عـلى تسـميته فـيما بعـد بتيَّـارِ مـا بعـد الحداثـة التـي أعـاد تشـبيكها وتوسـيعَ آمادهـا واسـتثمار مفاهيمهـا لتخصـيبِ تُربـةِ الخطـاب النقـدي، وسريـان نسـغ المفاهيم التي أسَّسَها بجسدِ البنيوية وما بعدها، وتأسيسه التجنيسي لفن الروايـة، وتكـاثُف إنتاجـهِ الفكريِّ رغم سياق حياته الشـاقة المضـطربة وغيرهـا مـن الفتوحـات هـي، ربمـا، مـا دفـع تزفيتـان تـودوروف **Tzvetan Todorov (1937 -2017)** إلى منحِـه ذينَـكَ الوسـامين الشـاهقين في الأدب والعلوم الإنسانية؛ فقد كتب تودوروف: «يمكن للمرء أن يطري ميخائيل بـاختين دون كثـير ارتيـاب لاعتبارين: إنه المفكر السوفيتي الأكثر أهمية في حقل العلوم الإنسانية، وأعظم منظِّر في حقل الأدب في القرن العشرين»[1].

من العسيرِ لململمةُ أرشيف باختين بشكل دقيق وقاطع بسبب السياق التاريخي الشـائك الـذي أنجزَ فيه أغلبَ أعمالهِ: مرارات الاضطهاد السياسي، والسـجن، والمـرض، والعزلـة، والنفـي، وتـأخُّر جُل أعماله عقوداً قبل نشرها، والمنع من النشر، والأعـمال الناقصـة التـي تـم العثـور عليهـا بعـد وفاته، ونشر بعض أعماله تحت توقيـع أسـماء بعـض تلاميـذه كفـالنتين فولوشـينوف **Valentin**

1- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القـاهرة، 2012، ص28.

Voloshinov (1895-1936)، وبافـل مـدفيف **Pavel Medvedev**(1891-1938) فـيما يعـرف بالنصوص المتنازع عليها **Disputed Texts** التـي مـازال العديـدون ينسـبونها إلى هـذين الاسـمين، ووصول معظم أعماله إلينا عبرَ الترجمات الأوربية الوسيطة كالفرنسية ممَّا يثير عدداً من الإشـكالات حول ترجمة مفاهيمه ومصطلحاته، كذلك مثابرته الدؤوبة عـلى إعـادة كتاباتـه وتطـوير مفاهيمـه وتوسيع آمادها فقد «كان كثيراً ما يعيد العمل على كتابات شبه مكتملة؛ ليس هذا فحسـب ولكنـه كان أيضا يطور بطرق مختلفة عدداً من المفاهيم التي كانت قد صيغت أساساً، وبالتالي فإنَّ مسـارَه هو أقرب للحلزوني منه إلى الخط المستقيم»[1].

لكل ذلك وغيرِه ظلَّ باختين يصل إلينا مُجزَّءاً على دفعات متقطعة ومُلْتبَسة، ويلخـصُ الباحثـان كريغ برانديست **Craig Brandist** وديفيد شيفرد **David Shepherd** من مركـز بـاختين بجامعـة شيفلد الإشكالات التي أحاطت بالمشروع البـاختيني عـلى هـذا النحـو: بغـض النظـر عـن النصـوص المتنازع عليها فإن ما صدر كاملا من كتب باختين في حياته لا يتعدَّى دراسته عـن ديستويفسـكي في طبعتين (1929، 1963) ودراسته عن رابليه 1965، أما جميع ما صـدر في أواخـر السـتينيات وأوائـل السبعينيات فقد صدر في طبعات مختصرة، ولم تبدأ الطبعات المكتملة في الظهور إلا بعـد رحيلـه في 1975، وما زالت بعض أعماله لم ترَ النور بعد، وقد شابَ كـلَّ ذلـك قـدرٌ مـن الفـوضى في التسلسـل التـاريخي لهـذه الأعـمال؛ فقـد وُضِـعت أعـمال العشرينيـات المبكـرة جنبـاً إلى جنـب مـع أعـمال السبعينيات؛ وأصبح من العسير تتبُّعُ هذه الأعمال بقدر من الدقة لاسِيَّما تتبُّع الأثر الذي تركه بقية المفكرين على تطوُّره الفكري بسـبب المسـار الحلـزوني لعمـل بـاختين **Trajectory of Bakhtins career**[2].

ولعلَّ هذا هو ما دفعَ «مركز باختين» بجامعة شيفلد ببريطانيا لإطلاق مشروعه الإلكـتروني الكبير على الشبكة الدولية[3] وتتمثل أهم محـاوره في: إنشـاء قاعـدة بيانـات تحليليـة تحـوي أعمال بـاختين وحلقتـه النقديـة انطلاقـاً مـن الببليوغرافيـا التـي بـدأتها الجامعـة منـذ العـام

1- جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعـد الحداثـة، ترجمـة فـاتن البسـتاني، الطبعـة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص32.

2- Craig Brandist and David Shepherd, Bakhtin Centre, University of Sheffield, From Saransk to Cyberspace, Towards an Electronic Edition of Bakhtin, In, Dialogues on Bakhtin, Interdisciplinary Readings Edited by, Mika Lähteenmäki, Hannele Dufva, University of Jyväskylä Centre for Applied Language Studies, 1998, p8/9.

3- https//www.sheffield.ac.uk/bakhtin.

1983، والدفع بمشروع سياقي ضخم يموضِعُ جميعَ أعمال باختين، وأعمال حلقته النقدية في سياقاتها المعرفية والتاريخية ويفضُّ التداخلات السياقية بينها، ومراجعة جميع الترجمات الحالية، وترجمة النصوص غير المترجمة وغير المنشورة لتوفير نسخة إلكترونية منها بلغتها الروسية الأصلية مصحوبةً بترجماتها الإنجليزية المنقحة والمعتمدة، ولكن هذا الموقع المبذول على الشبكة ما زال فقيراً ولم يقدِّمْ سِوى القليل جداً من وعوده الضخمة؛ وإن كان العزاء يكمن حالياً في إطلاق مشروع آخر، روسي، يهدف إلى نشرِ جميع أعماله الكاملة في ستة مجلدات صدر الأول منها في العام 1996[1].

تلقَّفَتِ المكتبة العربية ما تمَّ جمعُهُ من إنتاج باختين باهتمام كبير، وتُرجِمت أغلب أعماله المنشورة في اللغات الأوربية لاسيَّما الفرنسية، وفي حالات نادرة من الروسية مباشرةً، حيثُ تضمُّ المكتبة العربية المترجمة لباختين:

- «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، وصدر عن دار توبقال بالمغرب في طبعته الأولى 1986م.
- «شعريَّة ديستوفسكي» ترجمة جميل نصيف التكريتي وصدر في طبعة مشتركة لدار توبقال للنشر - المغرب، ودار الشؤون الثقافية العامة -بغداد، 1986.
- «أشكال الزمان والمكان في الرواية» ترجمة يوسف حلاق، وصدر عن وزارة الثقافة، دمشق 1990.
- «جماليَّة الإبداع اللفظي» وقد ترجمه شكير نصر الدين وصدر عن دار دال للنشر - دمشق 2011.
- «أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة» من ترجمة وتقديم شكير نصر الدين وإصدار منشورات دار الجمل، 2015.
- الفرويدية، ترجمة شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.
- الماس والرماد، ميخائيل باختين في حوار مع فيكتور دوفاكين، ترجمة أنور محمد إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 2649، ط1، 2015.
- النظرية الجمالية: المؤلف والبطل في الفعل الروائي، ترجمة عقبة زيدان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2017.

1- للمزيد من تفاصيل هذا المشروع الباختيني الكبير ينظر: **Op Cit, p. 27**.

أمَّا كتاب باختين المسمَّى بـ«قضايا جمالية وأدبيـة» فهـو - اعـتماداً عـلى مقدمـة بطـرس حـلاق القيمة لـ«مختارات مـن أعـمال ميخائيـل بـاختين» - مقـالات جمعهـا مسـؤولو الثقافـة في الاتحـاد السوفيتي تحت هذا العنوان «قضايا جمالية وأدبية» ونشرت في العام 1975، وأغلب هذه المقـالات نشر كدراسات متفرقة في الفترة (1924 - 1940) بيـنما بقـي بعضـها مخطوطـاً في موسـكو إلى حـين نشره في هذا الكتاب في العام 1975، وقـد تُـرجم الكتـاب إلى اللغـة الفرنسـية بعنـوان: «إسـتاطيقا الرواية ونظريتها» وصدر عـن دار غـاليمار المعروفـة في بـاريس عـام 1978[1]. وهـي الترجمـة التـي اعتمد عليها محمد برادة في ترجمته للكتـاب إلى العربيـة؛ فقـد أورد في بدايـة ترجمتـه التـي أتـت بعنوان «الخطاب الروائي»: «هذه ترجمة للجزء الذي يحمل عنوان «عن الخطاب الروائي» والمنشـور ضمن الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل بـاختين «إسـتتيقا الروايـة ونظريتهـا» الـذي ترجمتـه عـن الروسية داريا أوليفني وأصدرته دار جاليمار سنة 1978»، وقد كتب بـاختين دراسـاته الخمـس عـن الخطاب الروائي ما بين 1934-1941 أما تحليله لرواية تولستوي «بعـث» فقـد ترجمنـاه عـن كتـاب تودوروف: «باختين: المبدأ الحواري» الذي نشرتـه دار لوسـوي سـنة 1981»[2]. وقـد نُشِرَت ترجمـة برادة في طبعتها الأولى في العام 1987 عـن دار الفكـر بالقـاهرة أي قبـل عـام مـن الترجمـة الثانيـة لكتاب باختين التي أنجزها المترجم السوري يوسف حلاق لذات الكتاب والصادرة عن وزارة الثقافـة السورية في العام 1988.

وقد زادت هذه الترجمة عن ترجمة برادة بفصل «من تاريخ الكلمة الروائيـة»، وتُـرجم الكتـاب عن الروسية مباشرة، وأعيد نشره بعنـوان «مختـارات عـن أعـمال بـاختين» لـنفس المـترجم بعـد أن أضيف إليه فصل بعنوان «مسألة المضمون والمادة والشكل»، وصـدر عـن المركـز القـومي للترجمـة، القاهرة في العام 2008.

ويمكن للترجمتينِ العربيتين أن تثيرا، لاسِيَّما في ظل اعتماد إحداهما على لغة وسيطة هـي الفرنسية وهو ما عانت منه جُلُّ ترجمات باختين إلى العربية، عدداً مـن التسـاؤلات المقارِنـة في دقة المصطلحات المترجمة، وفي أسلوب الترجمتين وغيرهـا، وهـي تسـاؤلات وثيقـة الصـلة بمجمل الإشكالات العميقة التي صاحبت ترجمة نصـوص بـاختين للغـات المختلفـة؛ إذ يقـرر

1- ميخائيل باختين، مختارات من أعمال ميخائيل باختين، يوسف حلاق مترجم، المشروع القومي للترجمة، القـاهرة، 2008، مقدمة بطرس حلاق، ص11/10.

2- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص2.

برانيست وشيفرد في دراستهما التي سبقت الإشارة إليها -بعد متابعة متقصية لترجمات باختين للغات الأوربية كشفا من خلالها إشكالات عديدة تخصُّ ترجمة بعض المصطلحات الباختينية التي ترجمت إلى أكثر من ثماني أو تسع ترجمات مختلفة في اللغات الأوربية - يقرران أنَّ ترجمة أعمال باختين ليست بالمهمة السهلة؛ ولذا كان مشروع النشر الإلكتروني لأعمال باختين لوضع النصوص الأصلية بالروسية جنباً إلى جنب مع النصوص المترجمة للغات الأخرى مع إمكان الربط المتشعِّبِ للنقاطِ المركزيَّة في نصوص باختين لتلافي مثل هذه الإشكالات[1].

وبمقارنة الترجمتين العربيتين عن الروسية والفرنسية تبرز حُزمةٌ من أوجهِ الاختلاف ليس فقط على صعيد لغة الخطاب النقدي الباختيني التي اكتست عند برادة طابعاً ملتبساً تتوارى فيها الفكرة أحياناً رغم حضورها ومباشرتها ونفاذها خلف حجب كثيفة من أستار اللغة ربما بسبب طبيعة لغة النص الفرنسي المترجم أو الرغبة في أحدثة خطاب باختين الذي يعود إلى العشرينيات وما بعدها ليلامسَ حساسية حداثة ما بعد الستينيات إثر تفجُّر الخطاب النقدي على يد تودوروف وكريستيفا وبارت وإيكو وغيرهم بل، وأساساً، يبرز هذا الاختلاف على صعيد المصطلحات التي أسسها باختين كما يتَّضحُ من الجدول التالي الذي عقدناه لمقارنة ترجمة المصطلحات الأساسية لباختين بين يوسف حلاق ومحمد برادة:

1 - Brandist and Shepherd, From Saransk to Cyberspace, p19.

جدول (1)

مصطلحات باختين بين «يوسف حلاق» و«محمد برادة»

م	مصطلحات حلاق المترجمة عن الروسية «الكلمة في الرواية»	الصفحة	مصطلحات برادة المترجمة عن الفرنسية «الخطاب الروائي»	الصفحة
1.	الكلمة	15	الخطاب	60
2.	الكلمة الروائية	25	الخطاب الروائي	61
3.	الكلمة الشعرية	15	الخطاب الشعري	62
4.	الكلمة الأيديولوجية	27	الأيديولوجيات اللفظية	43
5.	التنوُّع الكلامي	33	التعدد اللساني	47
6.		68	التعدد اللغوي	125
7.	التنوُّع اللغوي	33	تعددية اللغات	47
8.	التنوُّع الكلامي الاجتماعي	39	التعدد اللساني الاجتماعي	54
9.	الحوارية الداخلية للكلمة	40	الصوغ الحواري للخطاب	55
10.	الكلمة البلاغية	41	الخطاب البلاغي	55

وهكذا.

وبقراءة هذا الجدول يتضح لنا أن الاختلاف الأساس بين الترجمتين هو في ترجمة مصطلحي: كلمة وخطاب وما يتحدَّر منهما من مصطلحات؛ فبينما ترجمها حلاق إلى الكلمة فإن برادة ترجمها إلى الخطاب فما الذي أحدث هذا الاختلاف في ترجمة هذا المصطلح المركزي عند باختين؟

تبدو كلمة **Slovo** الروسية التي يستخدمها باختين وكأنها منبع هذا الإشكال فهي تحتمل المعنيين معا؛ إذ هي تعني في أصلها اللغوي «خطاب» كما تعني «كلمة»؛ ولذا ترى الباحثة سليمة عذاوري أنَّ «أولى المشكلات التي تصادف متلقي مقولات باختين في درس الحوارية هي «استخدامه لمصطلح «كلمة» في حد ذاته. ذلك أن هذا المصطلح يقابل في الأصل الروسي لفظة **Slovo** والتي قد تعني في هذا الأصل كلمة **Mot** كما قد تعني خطاب **Discours**، وتفادياً لأي تحوير في الفكرة الأصلية، نجد أن من الدارسين من فضل استخدام المعنيين معا: (كلمة/خطاب)، وعلى رأسهم جوليا كريستيفا **Julia kristeva** التي استخدمت المصطلحين معاً طوال تقديمها لكتاب باختين «شعرية دوستويفسكي»[1].

أمَّا الترجمات الإنجليزية والفرنسية لباختين فهي تؤثر غالباً مصطلح «خطاب»؛ فقد تُرجمت دراسة باختين «الكلمة في الرواية» إلى الإنجليزية مثلا ضمن كتاب «الخيال الحواري: أربعة مقالات لباختين» الذي حرَّره مايكل هولكيست **Micheal Holquist** وترجمه كارل إميرسون **Caryl Emerson** ومايكل هولكيست بعنوان «الخطاب في الرواية» **Discourse in Novel**؛ وعليه جرت ترجمة المصطلح **Slovo** بـ«خطاب» في كل العمل، بينما انزوت الـ«كلمة» بعيداً[2]. وفي دراسته الشهيرة «ميخائيل باختين: المبدأ الحواري» اختار تودوروف مصطلح خطاب أيضاً معللا ذلك بأن باختين في تأسيسه لعلم عبر اللسانيات **Translinguistics** الذي يتشكَّل موضوعه من الخطاب عاد إلى كلمةٍ روسيَّة ذات معان متعددة ومتمايزة هي **Slovo** التي هي مثلها مثل كلمة «لوغوس» **Logos** اليونانية تعني الكلمة والخطاب (من بين أشياء أخرى) وأن هذه الكلمة «عندما تستخدم لوصف موضوع علم عبر اللسانيات تعادل كلمة «خطاب»[3].

1- سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ، دراسة في علاقات النصية رواية العلامة بن سلام حميش نموذجا، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006، ص24.

2- Bakhtin, M.M.The Dilogic Imagination, Four Essays. edited by Micheal Holquist, translated by Caryl Emerson and Micheal Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981.

3- تزفيتان تودورف، المبدأ الحواري: 85.

وكلُّ ذلك يثير مرة أخرى إشكالية ترجمة المصطلحات الروسية لباختين، وكما يشير المسردُ القيم الذي وضعه مُحرِّرا «الخيال الحواري» في نهاية كتابهما فإنَّ معجمَ باختين **Glossary** المصطلحي يزخر بجملة من الصعوبات؛ فعندما لا يستخدم باختين اللغة الاصطلاحية المعهودة فإنه يستثمر الكلمات اليومية ليشحنَها بمحتوى خاص[1]، وقد أشار تودورف في مقدمة «المبدأ الحواري» لمثل تلك الإشكالات واقتبس من باختين اعترافه بما سمَّاه: «ولعي وميلي إلى تنوُّع واختلاف وتعددية في المصطلحات التي تسمي الظاهرة نفسها، ولعي بتعدد المنظورات؛ الانتقاء بالبعيد دون أية إشارة إلى روابط وسيطة»[2].

وقد راوحت هذه الدراسة بين مصطلحي «كلمة» و«خطاب»؛ وإن كانت قد اعتمدت على مجمل مصطلحات باختين الأخرى كما ترجمها حلاق لا سيَّما المصطلح الأساس «التنوُّع الكلامي» وذلك لحزمة من الأسباب؛ فهي أولا: المصطلحات التي اعتمدها المترجم عن اللغة الأصل، وثانياً: لأنَّها تقدم تفريقاً دقيقاً بين التعدُّد في سياق اللغة ذاتها: التنوُّع الكلامي **Heteroglossia**، والتعدُّد الحادث بين اللغات المختلفة: التعدُّد اللغوي **Polyglossia** بدلا عن الخلط بينهما كما في ترجمة برادة، أمَّا السبب الثالث فهو إنَّ علمَ الخطاب لم يكن في ذلك الوقت المبكر الذي أنجزَ فيه باختين دراساته (1924- 1940) قد تبلور وعرف ذلك الزخم المعقَّد الذي اكتسبه لاحقاً إثرَ تفجُّر دراسات تحليل الخطاب **Discourse Analysis**؛ تدليلا على ذلك فإن مفردة خطاب لا تتردَّدُ مثلا في كتابيه الأساسيين: «أعمال فرانسوا رابليه» (ترجمة شكير نصر الدين) و«شعرية ديستويفسكي» (ترجمة جميل نصيف التكريتي)، ويحتلُّ مكانَها في العمل الأخير مصطلحُ «الكلمة» أي اللغة في كيانها الملموس والحي»[3] كما يعرّفها باختين ويفصل في مجمل أعماله، وفي كل الأحوال فإن المعجم الباختيني وآليات اشتغاله بل مجمل المشروع الباختيني ما زال يحتاج إلى الكثير من العمل وهو ما يجري حالياً على نطاق واسع.

ترجمتِ المكتبة العربيَّة أيضاً كتاب تزفيتان تودورف الهام «ميخائيل باختين: المبدأ الحواري» المشار إليه آنفاً والصادر بالفرنسية في العام 1981 والذي يمثل مدخلا لا غنى عنه

---

3 - Op Cit, p. 423.

2- تودوروف، المبدأ الحواري: 34.

3- ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر - المغرب، ودار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 1986، ص265.

لقراءة حوارية باختين، وقد ترجم الكتاب فخري صالح وصدر عن رؤية للنشر والتوزيع بالقاهرة في العام 2012.

يُضاف إلى كلِّ ذلك ترجمة دراسات مختلفة عديدة لباختين احتلَّت مكانها في المجلات والدوريات العربية المختلفة.

وبشكل عام يمكن القول إنَّ باختين قد حُظِي بدرس نقدي واسع في الخطاب النقدي العربي، وتم اعتماد مفاهيمه مرجعية نقدية أساسية في القضايا الخاصة بحوارية الرواية وتعدد الأصوات والتناص وسوسيولوجيا الأدب والتجنيس السردي والأسلبة وغيرها لا سيَّما في الأطروحات الجامعية بالجامعات المغاربية، وعلى الرغم من كثافة وتنوُّع الخطاب النقدي المقدَّم حول باختين بمختلف اللغات فما زال الخطاب الباختيني يملك الكثيرَ لتقديمه للباحثين إذ ما زال يوالي تمدُّدَه في قلب النظريات النقدية الحديثة ابتداءً من البنيوية وانتهاءً بما بعد الحداثة بتمظهراتها المختلفة مروراً بالتاريخانية الجديدة والنقد الثقافي والتداولية والحجاج وغيرِها؛ فخطابه يتوزَّع على عدد متشعب من المفاهيم، وتزخر أعماله بغنى نقدي شاسع يمكن أن يفضيَ بأيِّ دراسة حول خطابه إلى متاهة بانورامية هائلة لا تكاد تقول شيئاً أو تكتفي بترديد بعض مفاهيمه الأساسية بشكل مدرسي يحدُّ من نفاذها ويفقر تربة خصوبتها؛ لذا وحتى لا تفقد هذه الدراسة محور ارتكازها فهي لن تتقصَّى المفاهيم الباختينية العديدة التي أسس لها بقدر ما تعنى بتتبع خيط واحد من بكرة باختين المتشعبة: الخيط الذي تتبع فيه باختين لا مركزة الرواية للعالم الأيديولوجي عبر ميكانزمات تنوعها الكلامي المهدّدة لسلطة المركز محاولين مدَّ هذا الخيط حتى نهايته؛ أي إلى أن يُلامِسَ تساؤلَنا المزمن عن حدود اللغة، وبالرغم من أنه يبدو خيطاً جانبياً لأنَّ تركيزَ باختين الأساس منصبٌّ على تجنيس الرواية انطلاقاً من تنوُّعها الكلامي هذا وليس على تبيان المدى الذي يمكن أن يبلغه هذا التهديد إلا أنَّ هذا الخيط الذي يتخفَّى في الكتاب، مثل عرق من الذهب بتربة كثيفة، هو ما يمثِّلُ هدفَ الدراسة وسؤالها الأساس.

وإذا كانت اللُّغة، عامةً، تمثل مركزاً أساسياً للبحث والاشتغال لشساعة عالمها، وتاريخها الملتبس، وتداخلاتها مع مختلف حقول المعرفة الإنسانية، ونحتها لخارطة تصورنا للعالم وإدراكنا له وتواصلنا معه.. إلخ إلخ، بل لمدًى أبعد تذهب بعض التصوُّرات إلى أنَّ اللغة هي الوجود نفسه منفتحاً أمامَ بصائرِنا؛ فهي مسكن للوجود كما في المقولة الهيدجرية الذائعة؛

فالعالم كما يرى هيدجر **Martin Heidegger**(1976- 1889) يتجلّى لنا من خلال اللغة التي ليست هي أداة اتصال «اخترعها الإنسان ليعطي معنى أو للتعبير عن فهمه الذاتي للأشياء. اللغة تعبر عن المعنوية القائمة بالفعل بين الأشياء»؟[1]، فإنها عند باختين تمثل منطلقاً ومرتكزا لتأسيس مفاهيمه الأساس في التناص والحوارية والبوليفونية وغيرها، وللكيفية التي تتشكل بها الخطابات وتتبَنْيَنُ أدبياً واجتماعياً، وللطريقة التي تتمايز بها الأجناس الأدبية، وقد أفضى تركيزه النافذ على ظاهرة اللغة إلى نتائج باهرة الخصوبة فيما يخصُّ علاقات المعنى والموقع والأيديولوجيا والسلطة وغيرها؛ لذا فإنَّ الخطوةَ الأولى لمقاربة هذا الخطاب هي تفحُّص الوجهة التي نظر بها باختين إلى اللغة وتتبع المسار الخصب الذي أفضت إليه هذه الوجهة؛ فدون إخضاع مسألة اللغة/الأيديولوجيا نفسها عند باختين للفحص فإنَّ مفاهيمَ مثل الحوارية، والكرنفال، والأسلبة والكرونتوب ستنغلق على مفاهيم مدرسية ضيقة تفرغها من جذرها المعرفي وعُدَّتها النظرية التي تسائل اللغة نفسها أكثر من اشتغالها عليها، وتحيلها إلى أدوات جاهزة يجري إسقاطها على النص الأدبي لتفقر المفهوم والنص معاً.

ويمكننا أن نصوغَ هدف الدراسة في سؤال مركزي أساس وهو: كيف يمكن أن يقودنا تأسيس باختين للتنوع الكلامي للرواية باعتباره المقدمة الضرورية لتجنيسها أدبيا عبر نتيجته الأيديولوجية المفترضة: تهديد هذا التنوع لأيديولوجيا لغة المركز، واجتياحه للوعي اللغوي السائد، كيف يقودنا إلى النظر إلى اللغة عامة بوصفها أيديولوجيا محكمة للحصار، وهو السؤال الذي تتفرع من مجراه الرئيس دلتا من روافد الأسئلة الجانبية:

1- ما مفهوم مركزة اللغة، والتنوع الكلامي عند باختين، وكيف يعمل ذلك عبر الخطاب الأدبي في جنسيه الأساسيين: الشعر والرواية؟

2- كيف أسس باختين للتمايز التجنيسي بين الشعر والرواية انطلاقاً من مفهوم التنوع الكلامي؟

3- كيف تتجلّى اللغة بوصفها تمثُّلا لأيديولوجيا المركز؟

4- ما نقاط التقاء باختين بمفاهيم غيره من الدارسين أمثال نورمان فيركلف وبارت وبنكر؟

1- مارتن هيدجر، إنشاد المنادي، ترجمة بسام حجَّار، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1994، ص12.

5- كيف يهدد التنوُّع الكلامي لغة المركز أيديولوجيا؟ وما المدى الذي يمكن أن يصل إليه ذلك التهديد؟

وينصبُّ كامل اهتمام هذه الدراسة على كتاب باختين «الكلمة في الرواية» الذي يتكوَّنُ من ستة أقسام هي: الأسلوبية المعاصرة والرواية، الكلمة في الشعر والكلمة في الرواية، التنوع الكلامي في الرواية، المتكلم في الرواية، خطان أسلوبيان في الرواية الأوربية، ومن تاريخ الكلمة الروائية، بالإضافة إلى مقدمة قصيرة يوضِّح فيها باختين الفكرة الأساس لدراسته وهي تجاوز القطيعة بين الشكلية المجردة، والنزعة الأيديولوجية التي لاتقلُّ عنها تجريدا في دراسة الكلمة الفنية، والكلمة كما يدرسها باختين هنا ليست خلية معزولة في يباس القواميس، بل هي «ظاهرة اجتماعية - اجتماعية في كل دوائر حياتها، وفي كل لحظاتها: من الصورة الصوتية حتى أشد طبقات معانيها تجريداً»[1]؛ وبذا يصهر باختين الأسلوبية بسوسيولوجيا الأدب وعلم اللغة الاجتماعي كاشفا عن أسلوبية خاصة بالرواية تتمايز عن أسلوبية الشعر انطلاقاً من موقع الكلمة في كليهما من محيطها الاجتماعي وطبيعه علاقتها به.

ويؤسِّسُ باختين في كتابه هذا لبعض مصطلحاته الأكثر مضاء مثل الحواريَّة، وأسْلبَة الرواية، ومثل التنوُّع الكلامي الذي يمثلُ حجرَ الزاوية في كتابه باعتباره السمةَ الأمسَّ رحماً بالرواية، والمقدمة الضرورية لتجنيسها أدبياً «إذ بهذا التنوُّع الكلامي الاجتماعي، وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزّع الرواية مواضيعَها كُلَّها وعالمَ المعانى والأشياء الذي تصورَّه وتعبّر عنه توزيعاً أوركسترالياً»[2]، وهو ما ستركِّزُ عليه الدراسة وفقاً للمنظور الذي أوضحناه سابقا في أهداف الدراسة وأسئلتها، ويعني هذا أن الدراسة لن تتناول، إلا عرَضاً، أعمال باختين الأخرى، ولاسيَّما عمله الأساس «الماركسية وفلسفة اللغة» 1929 ذو الصلة الوثيقة بموضوعنا هنا إذ نأمل أن نخصُّه بدراسة منفصلة تتناول الجهد الباختيني الغني في تأسيس الكلمة بوصفها دليلا أيديولوجيا نابعاً من مجتمعه ومنخرطاً في تأسيسه، وباشتغالها علامةً متراوحة بين الذات والآخر لصناعة الهُويَّة لغوياً.

1- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1988، ص5.

2- السابق:11..

أولاً: اللغة مركزا لـلـهيمنة

«كلُّ واحد من ملفوظاتنا هو في الحقيقة

بناءٌ أيديولوجيٌّ مُصغَّر»

«باختين: الفرويدية: 243»

لا تحمل اللغة الأيديولوجيا منفصلةً عنها مثلما تحمـل لافتـة؛ فهـي ليسـت أداتها أو وسـيلتها، ولكنها هي ذاتها، ويكثّف ذلك باختين بالقول «إنَّ الكلمـة هـي الظـاهرة الأيديولوجيـة الأمثـل»[1]. ليسـت «ظـاهرة أيديولوجيـة» ولكنهـا «الظـاهرة الأيديولوجيـة» بـألف ولام التعريـف؛ فتمثُّـل الأيديولوجيا لا يـتمُّ خـارج الكلمـة، أو عبرهـا، إنما فيهـا؛ فالكلمـة هـي الطريقـة التـي تـحضر بهـا الأيديولوجيا إلى مسرح العالم.

وربما كان ذلك هو الاكتشاف الذي يمكن أن يُعزى لباختين بشكل أساس: اشتغال اللغة بوصـفها أيديولوجيا خالصة وضرورة مقاربتها على هذا الأساس؛ يقول بـاختين: «كـان يجـب أن نسـتمدَّ منـذ مدة: من القيمة النموذجية للكلمة، ومن خاصـيتها التمثيليـة، كظـاهرة أيديولوجيـة ومـن الصـفاء النادر لبنيتها الدلائلية البراهين الكافية لوضع الكلمة موضع الصدارة في دراسة الإيديولوجيات؛ ففي الكلمة بالضبط تـتجلّى الأشـكال القاعديـة، والأشـكال الإيديولوجيـة العامـة عـلى أحسـن وجـه»[2]، ويصوغ ذلك في شكل قـانون: «كـل مـا هـو أيـديولوجي دليـل، ولا أيديولوجيـة بـدون أدلـة»[3]؛ إذ لاتوجد الأيديولوجيا خارج علامتها «فحيثما كان الدليلُ كانـت الأيـديولوجيا أيضـاً، إنَّ لكـل مـا هـو إيديولوجي قيمة دلائلية (سيميائية)»[4]، وهذه الأيديولوجيا التي تتلبس اللغة ليست على المستوى المجتمعي الخارجي فحسب، بل على المستوى النفسي الـداخلي؛ فاللغـة تشـتغل في كـل مسـتوياتها بوصفها أيديولوجيًا ولا يمكنها أن تكُفَّ عن ذلك لحظة.

1- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، الطبعة الأولى، دار توبقال، الـدار البيضاء، 1986، ص23.

2- السابق: 23.

3- السابق: 17.

4- السابق: 19.

ويمثّل كلُّ ذلك النقيضَ للمفهوم السوسيري للغة؛ فإذا كان دي سوسير **Ferdinand de Saussure**(**1913 - 1857**) قد أسَّسَ للغة عبر ثنائية اللسان والكلام: اللسانِ **lange** بوصفه نظاماً موحَّداً متجانساً سابقاً للاستعمال الفعلي للغة وشاملا المجتمع بأسره، وهو النظام الذي يسري على سائر أفراد الجماعة اللغوية، والكلامِ بوصفه التحقُّقَ الفعلي الفردي للغة في المجتمع؛ وميَّزَ بين الاثنين عندما نصَّ على أن اللسان والكلام: «يعتمد أحدهما على الآخر، مع أنَّ الُّلغة هي أداةُ الكلام وحصيلته، ولكنَّ اعتماد أحدهما على الآخر لا يمنع من كونهما شيئين متميّزين تماماً»[1]، فإنَّ باختين قد ربط مشروعَهُ منذ لبناته الأولى باللغة بوصفها سيرورة أيديولوجية/ اجتماعية، فاللسان ليس معطى خارجياً معيارياً محايثاً ينهل منه الفرد لينجزَ تحققه، بل هو منغمرٌ حتى رأسه بيمّ المجتمع والسياقات التي تخترقه، وهو بصورة ما تحقُّق مجتمعي /فردي مصاغ سلطويا وأيديولوجيا؛ فاللغة لا يمكن لها أن تبقى محايدة أبدا فهي «كلُّها متنازعةٌ مخترقةٌ بالمقاصد ومشبعةٌ بالنبرات. اللغة بالنسبة إلى الوعي الذي يعيش فيها ليست نظامَ أشكال معيارية مجردا، بل رأياً متضارباً مشخَّصاً في العالم»[2].

وما صاغه باختين في أيديولوجيا اللغة وتقاطعاتها مع الفهم السوسيري[3] لها هو ما يمكن أن نجد تمثيلا مزدهراً له في دراسات تحليل الخطاب؛ فنورمان فيركلِف **Norman Fairclough** مثلا في «اللغة والسلطة» الذي ناقش فيه موسَّعاً خطابَ اللغة بوصفه ممارسةً سلطوية تتبطَّن بمختلف تمظهراتها الرغبة في الهيمنة والقهر يرفض ذلك التركيز السوسيري على اللغة بوصفها نقيضا للاستعمال اللغوي، أي فصله التام بين اللغة كحالة مثالية لا توجد أبدا، والاستعمال اللغوي لها، كما يرفض ذلك التصور الفرداني عن الاستعمال اللغوي الذي ينطوي عليه مفهوم الكلام؛ فالأعراف ليست موحدة متجانسة بل على العكس فهي تتميز بالتنوع وبالصراع على السلطة، وإذا كان هناك من تجانس ما فإنه مفروض فرضاً، عبر التوحيد المعياري، من قبل أولئك الممسكين بزمام السلطة[4]، وإن كان يتعامى هنا عن إنجاز باختين في

1- فردينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربيَّة، بغداد، 1985، ص38.
2- باختين، الكلمة: 52.
3- ناقشَ باختين مطولا أطروحات سوسير، ينظر: على سبيل المثال، الماركسية وفلسفة اللغة، ص79 وما بعدها.
4- نورمان فيركلف، اللغة والسلطة، ترجمة محمد عناني، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص41.

ذات السياق مع استثمار ذات مفاهيمه؛ فقد أسَّسَ باختين، في مجمله خطابه، للسان لابوصفه نظاماً من المعايير المفروضة الثابتة وفق سنكرونية سوسير المعروفة بل سيرورة اجتماعية في سياق التلفظ الذي تعَدُّ الحوارية **Dialogism** أهم تمظهراته، وقد انطلق منها ليؤسسَ لمجمل مفاهيمه في التعدد اللغوي والتنوع الكلامي كما سنرى.

وقد نزعَ فيركلف من ذات قوس باختين ليؤسّسَ للغة بوصفها ساحةً ليست - ولا يمكن لها أن تكون - محايدةً أبدا، وفيها يتوزع الأفراد على المواقع المكرَّسة لهم في نظام الخطاب بخضوع واستسلام يظلان نسبيين بقدر وعي الأفراد بمواقعهم هذه.

بساحة هذه اللغة التي هي أيديولوجيا، وخطابها الذي تشكّله بمجرد التلفُّظ بها يجري الصراع للهيمنة إذن، وكما تعلَّمنا مع فوكو **Michel Foucault(1926-1984)** فإنَّ «الخطاب ليس فقط هو ما يترجم الصراعات وأنظمة السيطرة، لكنَّه هو ما نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها»[1]؛ فكيف يمكن أن يجري صراع الهيمنة هذا داخل اللغة وكيف يتبنْين سياسياً واجتماعياً موزّعاً مراكز الهيمنة على خارطة ما يغطّيه على مستويي التاريخ والجغرافيا؟

تُمثّل لغةُ المركز عادةً معياراً لغوياً لكل اللغات التي تقع على أطرافه، وعادة ما تُعتبر هذه اللغةُ اللغةَ الرسمية للأمة بينما تتوزَّع تسمية غيرها إلى لهجات، أو لغات محلية أو «رطانات» أو «عاميات» إلخ إلخ تُنفَى بعيداً بسطوة أيديولوجيا المركز إلى الهامش وفق مفهوم اللغة التي تنتظم الأمة وتوحّد بين أبنائها التي تمثل فعليا بتعبير باختين «التعبير النظري عن العمليات التاريخية لتوحيد اللغة ومركزتها»[2]، أي أنها ليست أمرا معطًى أو بدهياً، بل هي نتاج عمليات تاريخية منظمة اشتغلت عميقا في نفي ودحر لغات ولهجات خارج منظومتها، ومركزة لغة أو لهجة معيارية مكانها؛ فمعايير هذه اللغة المركزية المتسقة ليست نتاجاً لتحوُّلات حقيقيَّة أثَّرت في بنِيتها بفعل آليات التطور التاريخي والمجتمعي، ولكنها نتاج الجهد الواعي المنظَّم لأيديولوجيا المركز في إحكام صياغة خطابه بغيةَ دحرِ اللغات واللهجات الأخرى خارجه؛ وفي هذا يقول باختين: «اللغة الواحدة العامة هي منظومة

1- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، ط1، دار التنوير، بيروت، 1984، ص10.
2- باختين، الكلمة: 21.

معايير لغوية، لكن هذه المعايير ليس وجوبا مجردا، بل إنها القوى التي تبدع حياة اللغة وتتجاوز التنوع الكلامي في اللغة، وتوحد وتمركز التفكير الكلمي الأيديولوجي، وتخلق داخل اللغة القومية المتنوعة في أنماط كلامها النواة اللغوية الصلبة والثابتة للغة الأدبية المعترف بها رسميا، وتصُدُّ عن هذه اللغة المكتملة ضغطَ التنوُّع الكلامي المتنامي»[1]؛ فاللغة حسب التعبير الباختيني «ممتلئةٌ أيديولوجيا»؛ ولهذا السبب «تعبِّر اللُّغةُ الواحدة عن قُوى التوحيد والمركزة الكليين الأيديولوجيين اللذين يجريانِ في اتصالٍ وثيق مع عمليات المركزة الاجتماعية السياسية والثقافية»[2].

وقد جرَتْ مركزةُ اللغات الأوربية في ظلِّ هذه العملية الأيديولوجية المزدوجة: مركزة/تهميش على ذات النسق، وقد حدد باختين القوى الجابذةَ في الحياة الأيديولوجية واللغوية الاجتماعية في مركزة اللغات الأوربية في مذاهب: أرسطو، وأوغسطين الشعري، وديكارت، وكنيسة القرون الوسطى حيث اللغة الواحدة للحقيقة متتبعاً الطرائق التي اشتغلت بها لتعبّر كلُّها «على ما بينها من اختلافات وفروق عن نفس القوى الجابذة في الحياة الأيديولوجية واللغوية الاجتماعية وخدمة نفس الغرض وهو مركزة اللغات الأوربية وتوحيدها وإزاحة اللغات الأخرى واستبعادها[3]، بل إن الفيلولوجيا بدراستها للغات الميتة، وكذلك علم اللغات الهندأوربية في سعيه إلى إرجاع اللغات المختلفة إلى أرومة واحدة» استتتبع مضمون مقولة اللغة الواحدة في الفكر الألسني والأسلوبي»[4]؛ وبذا انغلقت، بالضرورة، التعددية اللغوية/الأيديولوجية ومن جهات عدة، وجرى إحكام الحصار عليها.

وهذا ما يمكن قوله أيضاً، بل وأساساً، على مسار التوحيد التاريخي للغةٍ عربية معيارية وقياسية؛ فبسبب الخوف على «سلامة» العربية، وخشية «فسادها» على أيدي المولدين (الذين شاء لهم حظهم العاثر أن يولدوا متأخرين عن القرنين الأول والثاني الهجري)، والأعاجم (من أصحاب الأمم الأخرى) تم ابتكار صيغة ما سُمِّيَ بـ«الاحتجاج».

1- السابق: نفس الصفحة.
2- السابق: 22/21.
3- السابق: 22.
4- السابق: نفس الصفحة.

والمرادُ بالاحتجاج هنا «إثبات صحة القاعدة، أو استعمال كلمة أو تركيب بدليل نقلي صح سنده إلى عربي فصيح سليم السليقة»[1]، وفي إطار البحث عن سلامة السليقة هذه، وتحديد من هو «عربي» «فصيح» تمَّ نفيُ البشر والزمن والمجتمع بأسره خارج تلك الدائرة التي حددها اللغويون، وتم تثبيت اللغة العربية في لحظة تاريخية بعينها حاول السيوطي (849 - 911هـ) تلخيصها في «الاقتراح» بالقول: وأجمعوا على أنه لا يُحتَجُّ بكلام المولدين والمحدَثين في اللغة والعربية»[2]؛ «وكان آخر من يُحتَجُّ بشعره على هذا الأساس بالإجماع إبراهيم بن هرمة (70-150هـ) الذي ختم الأصمعي به الشعر»[3]؛ ولكن الأمر يمضي لما هو أبعد من صياغة السيوطي المبسَّطة هذه لقانون الاحتجاج وأبعد من ابن هرمة؛ فقد تمَّ التشديدُ زمانياً ومكانياً في شروط العروبة والفصاحة وسلامة السليقة هذه ليمضي لأبعد من حدوده المنصوص عليها؛ فهو لم ينفِ المحدثين فحسب خارج دائرة الاحتجاج بل قسماً كبيرا من القدامى بما في ذلك بعض الشعراء الجاهليين، بل إن الدائرة اتسعت لتنفي خارجها قبائل عربية كاملة؛ فقد اعتمد اللغويون العرب على قبائل بعينها في أخذهم لـ«اللغة»، وتركوا ما عداها وهي تحديدا قبائل: قيس، وتميم، وأسد، وهذيل، وبعض كنانة، وبعض الطائيين، ولم يأخذوا من غيرهم من سائر القبائل مثل: لخم، وجذام، وقضاعة، وغسَّان، ولا من بني حنيفة، ولا من ثقيف، ولا من حاضرة الحجاز، بل لم يأخذوا من الطائف «لمخالطتهم تجار الأمم المقيمين عندهم»، «وبالجملة لم يؤخذ عن حضري، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم التي تجاور سائر الأمم حولهم»[4]، بل إنهم أسقطوا حتى الاحتجاج بشعراء جاهليين أمثال: الأعشى وأمية بن الصلت بدعوى مخالطتهم للأجانب؛ فليس صحيحا الزعم أنهم قد «قبلوا الاحتجاج بأقوال عرب الجاهلية وفصحاء الإسلام حتى منتصف القرن الثاني سواء أسكنوا الحضر أم البادية»[5]، وإن كان صحيحا أنهم قد تسامحوا في الأخذ من سكان البادية الذين لم يحتكُّوا بالحضر؛ فقد تسامحوا في أخذهم عن القليل جدا منهم حتى القرن الرابع الهجري، لينغلق بعدها الباب نهائياً.

1- سعيد الأفغاني، في أصول النحو، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، بيروت، 1994، ص6.

2- جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، قرأه وعلق عليه محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص144.

3- الأفغاني، في أصول النحو: 20/19.

4- السابق: 22.

5- السابق: 19.

وبذا تمَّ فصلُ اللغة، بوصفها ظاهرةً اجتماعية تتطوَّرُ باستمرار لتلبِّي حاجاتِ متكلِّميها، عن سيرورة الزمن، واعتبارها ظاهرة تاريخية ثابتة لا يحق لها التطور، وتم تجميدها في لحظة تاريخية بعينها خشية ما يسمى بـ«فسادها»: المصطلح الموغل في تربة دينية/أخلاقية وعِرة يتعذَّر سبر غورها، وبموجب ذلك فإن اللغة «الفصحى» التي نتحدثها ونكتبها الآن هي لغة تاريخية منحدرة عن ست قبائل بعينها، وقد أقصيت عنها لغات كافة القبائل الأخرى.

وينضافُ إلى دائرة الاحتجاج هذه النحو؛ فإذا كان النحو عامةً «يصطفى من الاحتمالات الكثيرة التي تحتضنها اللغة جزءاً يسيراً يسمح بتشييده وتأسيسه، والأنظمة النحوية لايمكنها أن تولد وتتكون إلا عبر الإقصاء والإلغاء والقمع لعناصر لغوية كثيرة منها الصوتي والتركيبي والدلالي، كما لو أن تشييد النحو لا يقوم إلا على جثث الكلمات ورفات التراكيب»[1] وهو ما صاغه ياكوبسون بالقول «إن كل لهجة تتعين، أكثر ما تتعين، لا بما تخول قوله بل بما ترغم على قوله»[2]؛ فإنَّ الأمرَ في النحو العربي أنكَى وأشدُّ، والتقييد أجلى وأصرح لأنَّ تأسيسه قد ارتبطَ تاريخياً بذات فترة الاحتجاج المشار إليها، وهو ما يتَّضِح في تعريف الاحتجاج بأنه التدليل على «صحة القاعدة بدليل نقلي صحَّ سنده...»؛ وبذا انغلقَ باب التراكيب كما انغلق باب المفردات؛ ولذا فإنه لا يجوز الاستشهاد نحوياً-ولغويا بالطبع كما مرَّ بنا - بشعر المتنبي أو أبي العلاء أو البحتري أو أبي تمام، كما لا يجوز الاستشهاد بنثر الجاحظ (149 -255 هـ) أو أبي حيان (310 -414هـ) أو حتى بنثر مؤسسي النحو العربي ورموزه أنفسهم أمثال سيبويه (148- 180 هـ) والفراء (144-207هـ) والمبرد (210-286هـ) وأبي البقاء العكبري (538 – 616هـ) وابن هشام الأنصاري (708- 761هـ)، أوبالمعجميين الذين وضعوا معاجم اللغة كابن منظور (630 – 730 هـ) والزمخشري (476 – 538 هـ) ومحمد بن أبي بكر الرازي(616-660هـ) والفيروز آبادي (729 -816 هـ) لأنَّ كل هؤلاء شاءَ لهم حظُّهم التاريخي العاثر أن يتكلموا لغةً لا يُعتدُّ بها بعد رحيل ابن هرمة في العام 150هـ.

1- عباس الحاج الأمين، عنف اللغة ولغة العنف في المشهد السياسي السوداني، فصلية تبين للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، المجلد الأول، العدد 15شتاء 2016، ص77/76.

2- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي إعداد وترجمة، اللغة، سلسلة دفاتر فلسفية 5، ط4، دار توبقال الدار البيضاء، 2005، مقال رولان بارت، سلطة اللغة، ص104.

لا تتكوَّنُ لغة المركز عضوياً من الداخل إذن، بل أيديولوجياً: مـن ميكانزمـات السـلطة المعقـدة التي قامت بصـياغتها باعتبارهـا اللغـة الحـق مـع وأد اللغـات الفرعيـة والـلـهجات و«الرطانـات» الأخرى، ومركزة هذه اللغة في قلب المجتمـع، ومـا تفعلـه لغـة المركـز عـادةً هـو أن تغـبّش أصـلَها الأيديولوجي بحيث لا ترى اللغـات والـلـهجات الأخـرى فيهـا سـوى أداة توحيـد مضحّيةَ في ذلـك بلسانهم الخاص.

والثقافة السائدة المعمَّمة في مجتمع ما هي الثقافة التي سـمحت بهـا أيـديولوجيا المركـز التـي تعزل وتنفي وتهمل وتمركِزُ بينما هي تمضي قُدُما بوصفها خطاباً للتوحيد؛ وهو ما عـبَّر عنـه بورديـو في درس «الرمز والسلطة» بالقول: «إنَّ الثقافة السائدة تنتج مفعولها الأيديولوجي بتغليـف وظيفـة التقسيم وإخفائها تحت قناع وظيفة التواصل، فالثقافة الموحّدة (وسيلة التواصل) هي ذاتها الثقافة الفاصلة المقسّمة (أداة التمايز) التي تبرر الفوارق بإرغامها مختلف الثقافـات (التـي تُعتـبر ثقافـات دنيا) أن تتحدد بمدى ابتعادها عن الثقافة السائدة[1]، وإذا كنا لا نلحظ السلطة التي ينطوي عليهـا اللسـان كـما ينبّهنـا رولان بـارت **Roland Barthes**(**1915-1980**) فـ«لأنَّنَـا نـنسى أن كـل لسـان تصنيف، وأنَّ كلَّ تصنيفٍ ينطوى على القهر: التوزيع والإرغام»[2]، وهكذا فإنَّ «اللغة، مـا أن ينطـق بها، حتى وإن ظلت مجرد همهمة، فهي تصبح في خدمة سـلطة بعينهـا»[3] وبإيجـاز فـإنَّ «اللسـان ليس ديمقراطيًا ولكنَّه فاشي»[4].

فما الذي يمكن له أن يهدّدَ أيديولوجيا اللغة هذه، إذن، ويزعزع المواقع المحـددة للـذوات عـن عناوين خرائط توزيعها بمراكز القوى، ويعصف بالمركزية التي موضعت هذه الذوات؟

1- بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبـد السـلام بنعبـد العـالي ط3، دار توبقـال للـنشر، الـدار البيضـاء، 2007، ص50.

2- سبيلا، اللغة: 104.

3- السابق: 105.

4- السابق: نفس الصفحة.

ثانياً: مركزة اللغة بين الشعر والرواية

«إن المجتمع الحديث قد فتَّتَ الأمة وعلى هامش معارف
العصر تحوَّلت إثنو ألسنية الرواية إلى علم اجتماع اللغات»

«فيليب دوفور، فكر اللغة الروائي: 195»

لإبراز أهمية عمل باختين وموضعته تاريخياً فيما يخصُّ تأسيسه للتجنيس الروائي ينبغي الإشارة إلى أنه كان يحرث في أرض بكر في عمله هذا الذي تتوزَّع فصولُه في الفترة (1924-1940)؛ وإلى ذلك كانت إشارة باختين بوضوح في مقدمة الفصل الأول «الأسلوبية المعاصرة والرواية»؛ فالرواية ظلت قبله ردحا طويلا تُدرَس من منطلق أيديولوجي واجتماعي، بعدها بدأ الاهتمام بدراستها فنيا يتصاعد «إلا أن الوضع في مسائل الأسلوبية لم يتغير على الإطلاق: فقد انحصر الاهتمام أو كاد بقضايا التأليف بالمعنى الواسع للكلمة، لكن مقاربة خصوصية الحياة الأسلوبية للكلمة في الرواية (كما في القصة) مقاربة مبدئية ومشخصة في آن ظلت غائبة كما في السابق»[1]، وحتى عندما بدأ الوضع تدريجياً بالتحسُّن في العقد الثاني من القرن العشرين فإنَّ المحاولاتِ الأسلوبية التقليدية بدت قاصرةً في تطبيقها على الكلمة الروائية من وجهة نظره، وانتهت محاولات التحليلات الأسلوبية المشخّصة للنثر الروائي هذه إما إلى توصيفات أسلوبية للغة الروائي أو إلى الاكتفاء بإبراز عناصر أسلوبية معينة في الرواية يمكن إدراجها ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية. وفي الحالتين غاب الكُلُّ الأسلوبي للرواية والكلمة الروائية عن نظر الباحثين.[2]

إذن كيف تتحدَّد البنية الأسلوبية للرواية؛ أي كيف يتشكَّلُ الخطاب الروائي إزاء غيره من الخطابات الأدبية كخطاب الشعر في رأي باختين؟

في مقابل البنية الأسلوبية للشعر يضع باختين بنية الرواية؛ فبينما يتبنَّى الشعرُ لغةً محدودة ويخضع لتاريخيتها ومشروطيتها دون أن يعي بذلك، ويكتفي الشاعر بلغة واحدة ووعي مونولوجي مغلق، فإن الرواية «تفترض لا مركزة معنوية كلمية للعالم الأيديولوجي، ونوعا

1- باختين، الكلمة: 8.

2- السابق: 9.

من التشرُّد اللغوي للوعي الأدبي الذي فقد الوسط اللغوي الواحد»[1]، وبينما يتصدَّى الشعر لمركزة عالم الكلمة الأيديولوجية ثقافياً وقومياً وسياسياً وصهرِها في لغة واحدة، فإنَّ «الرواية والأجناس النثرية الفنية الأخرى المتصلة بها تتشكَّلُ تاريخياً في مجرى قوى اللامركزة: قوى النبذ»[2]، وبهذا التفكيك الداخلي للغة وأيديولوجيتها «في كل لحظة من لحظات وجودها» تشرع الرواية في تأسيس خطابها فهذا ما يمثّل «المقدمة الضرورية للجنس الروائي»[3]؛ فكيف تجري الميكانزمات المعقدة لتفكيك اللغة؟

ولمتابعة المسار الذي يتَّخذه هذا التفكيك مُقارَناً بمسار الشعر نقدّم فيما يلي تلخيصاً مكثّفاً مُجَدْوَلا لأهمّ ملامح التمايز الأسلوبي بين الشعر والرواية كما يراها باختين، أي لأهم آليات تشكل الخطابين: الشعري والروائي إذا استخدمنا مصطلحَنا المعاصر، محاذرين ما أمكن اختزال تحليل باختين الغنّي المفصَّل وذلك عبر استخدام ذات كلماته ما أمكن في العديد من أوجه المقارنة:

1- السابق: 156.

2- السابق:24.

3- السابق:11.

جدول (2)

جدول مقارنة بين الخطابين الشعري والروائي

استنادا إلى تحليل باختين فـي «الكلمة فـي الرواية»

م	الخطاب الشعري	الخطاب الروائي
1.	تعـالجَ قضـاياه نقـدياً وفقـاً للأسـلوبيَّة التقليديـة (علـم البلاغـة) إذ لايتطلـب تحليله سوى أدوات البلاغة التقليدية.	تعـالج قضـاياه نقـدياً وفقـاً لأسـلوبية خاصـة بجنسـها الأدبي ويتطلـب تحليلـه إعـادة النظـر جـذريا في المفهـوم الفلسـفي الأسـاس لطبيعـة الخطاب الشعري.
2.	مُوحَّـد ومتجـانس أسـلوبياً ضـمن صـوت واحـد هـو صـوت الشـاعر الـذي يجهـض الأصـوات الأخـرى؛ وإذا اسـتحضرها فلـكي يدمجها بصوته مهيمناً عليها.	متعدِّدٌ أسلوبياً وتتباين أنماطه الكلامية، متنـوع في الأصوات التي تتصارع داخله بحريـة، وهـي أصوات تنتسب إلى مسـتويات لغويـة مختلفـة وتنتظمها قوانين أسلوبية مختلفة.
3.	يتَّخِذ بعامة نمطا موحَّدا.	يتفكك إلى خمسة أنماط أساسية، وهذه الأنماط المسـتقلة نسـبيا تـأتلف فـيما بينهـا وتخضـع لوحدة أسلوبية عليا هي وحدة الكل.
4.	القوى التي تنشط داخله هي قوى توحيد عالم الكلمة الأيديولوجية ومركزتها.	القـوى التـي تنشـط داخلـه مـتـوترة متناقضـة تتنازعها قوى النبذ وقوى الجبذ.
5.	يخاطب المستمعَ بوصفه متلقيا سلبيا.	يخترق أفـق المسـتمع ويبنـي عـلى أرض فهمـه بوصفه مجيبا ومعترضاً نشطاً.
6.	يُسـلِمُ منشـئ الخطـاب ذاتـه كُليَّـاً للغتـه بوصفها اللغة الأساس التي لا يملك سواها.	ينظر منشئ الخطاب إلى اللغة بوصفها إحـدى لغات التنـوُّع الكلامـي فيحـتفظ بمسـافة بينـه وبينها.
7.	منظَّم فنيا، ممركز لغويا، متجانس كلاميـا، متناغم فرديا.	منظَّم فنيا، متعدد لغويا، متنوع كلاميا، متباين فرديا.

.8	لغتُـه متكافئـة مـع مقصـد منشـئه وهـو يملكها امتلاكا شحصيا كـاملا مطوعـا لهـا لهذه المقاصد.	لغته المتكافئة مع مقاصد الشخصيات المختلفة وبلبلـة الألسـن حولـه لا تُمتَلَـكُ لمنشـئه بـل لجمهرة شخوصه وأبطاله؛ فهي موزعة بينهم.
.9	موحَّد، يقينـي، نهـائي، مغلـق مونولوجيـاً، ولذا فهو يشكّل وحدة منسجمة متناغمة.	متعدد، نسبي، ابتدائي، منفتح حوارياً؛ ولذا فهو يشكّل وحدة متـوترة متناقضـة تتنازعهـا قـوى النبذ وقوى الجبذ.
.10	الإيقـاع أسـاسيٌّ ويعمـل عـلى إشراك كـل لحظـة إشراكـاً مبـاشراً في النظـام النـبروي للكـل ويخنـق في المهـد العـوالم الكلاميـة الاجتماعية للكلمة التـي تتنـافر مـع هـذا الإيقاع.	مـا مـن إيقـاع نـبروي ينـتظم الخطـاب الـذي يسرح حرا؛ وإن كان من إيقاع فإيقـاع الدلالـة الكلية التي تنتظم الخطاب.
.11	شعري بالمعنى الضيق للشعرية.	شعري ولكن خارج المفهوم التقليدي للشعرية.
.12	الامتلاء البكر بالموضوع ولانفاده.	تتكشف أمام الروائي تنوع المسالك التـي شـقها الوعي الاجتماعـي فيـه والتناقضـات الداخليـة للموضوع.
.13	مراعـاة السـامع وجوابـه مراعـاة صريحـة وظاهرة تأليفيا.	تستثير الحواب وتتوقعه وتتموضع تجاهه.
.14	عالمـه بطليمـوسي: نسـبة إلى بطليمـوس صاحب نظرية مركزية الأرض.	عالمـه غـاليلي: نسـبة إلى غـاليليو الـذي زحـزح الأرض من مركز الكـون وخلخـل اليقـين بنظـام العالم القديم.
.15	عالم مونولـوجي: مقاصـد مبـاشرة وذاتيـة وذاتية وشفافة.	عـالم بوليفـوني: مقاصـد غـير مبـاشرة وغيريـة مـتكسرة بزوايـا مختلفـة تبعـا للغـات التنـوع الكلامي والآفاق التي تفتحها كل مرة.
.16	يمثِّلُ قوى الجبذ: المركزة؛ فقد تطـور هـذا الخطــاب في مجــرى القــوى الموحِّــدة والممركـزة؛ أي القـوى الجابـذة في حيـاة الخطاب أيديولوجيا.	يمثـل قـوى النبـذ: التنـوع والتهجـين والأسـلبة والمحاكاة؛ فقد تطور هـذا الخطـاب في مجـرى قوى اللامركزة؛ أي قـوى النبـذ، ويتشـكَّل وفـق قوانينها الداخلية.

17.	تنسى الكلمة فيه تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها وحاضره.	يـذكّر بتـاريخ تناقضـات الكلمـة ويجـذّره في حاضرها.
18.	حوارية خارجية تتوجـه للسـامع مبـاشرة متقصدّة الإفهام والإمتاع.	حواريـة داخليـة لا تتوجـه إليـه لتخاطبـه بـل ليتعرف على وجـوده ضـمن أوركسـترا أصـوات الآخـرين وينخـرط في سـاحة الكرنفاليـة التـي تحتفل بالجميع.
19.	محايـث تجـاهَ كلـمات الآخـرين وتنوعهـا ونبراتها فالشـاعر ينـدمج مـع لغتـه التـي تعبر عن ذاته هو مباشرة نائيا عـن جـدل العلاقات وتناقضاتها.	ملفوف بسديم كلمات الآخرين مضاء بنورهـا. إنه مكبل ومخـترق بالأفكـار العامـة ووجهـات النظر المختلفة وتقويماتها ونبراتهـا، وكـل كلمـة تقع في بقلب شبكة العلاقات المتبادلة: فتندمج أو تنفر أو تتقاطع.
20.	التوجُّه الجوابي لايستقل في فعـل قـائم ولا يُحتفى به تأليفيا.	التوجه الجوابي أساس، ولـذا يـدخل في علاقـات حواريـة مـع أفـق الآخـر تخترقـه وتبنـى عـلى أرضه.
21.	التناقضات والتنازعات تبقـى في الموضـوع ولا تنتقل إلى اللغة.	التناقضات والتنازعات تخترق اللغة والموضـوع على السواء.
22.	يصـطنع لغـةً خاصـةً بـدلا مـن اسـتخدام الـلـهجات الاجتماعية القائمة.	يقع في مهـب الـلـهجات الاجتماعيـة بتنوعهـا وتناقضـاتها وسـياقاتها التاريخيـة والمجتمعيـة المختلفة.
23.	لا توجد مسافةٌ بين مُنشِئُهُ وكلمته.	يحتفظ منشئه بمسافة متراوحة من كلماته.
24.	مقاصدُه مباشرةٌ وشفَّافة.	لا تنعكس مقاصده مباشرة بل منكسرة وبزوايا مختلفة تبعا للغات التنـوع الكلامـي العاكسـة مــن حيــث غرابتهــا الاجتماعيــة وثخانتهــا وشيئيتها.
25.	يغوصُ في ثراء الموضوع وفي طبيعته البكر التي لما تقل بعد.	يغوص في ثراء التنوع اللغوي الاجتماعي الـذي أغفلته اللغة الرسمية أو أجهضته.
26.	يجـرِّدُ الكلـماتِ مـن المقاصـد الغريبـة (مقاصـد الآخـرين) ويمحـو آثـارَ التنـوع الكلامي لصالح لغة واحدة.	لا يخلـص الكلمـة مـن المقاصـد والأصـوات الغريبة ولايجهض أجنة التنوع الكلامي فيها.

.27	يعكس في اجتماعيته العمليات الاجتماعية الأطول مدى، المستقرة، الثابتة.	يعكس أدنى اهتزاز في المحيط الاجتماعي الراهن.
.28	يتكلم منشئه بلغته هو عن «الغريب» أي ينبّر لغات الأخرين إلى لغته هو.	لغات الآخرين تحضر بوصفها اللغة الأنسب لتنوع لعالم الذي تجسده.
.29	مركزة عالم الكلمة الأيديولوجية ثقافيا وقوميا وسياسيا؛ فمنظوره الأيديولوجي واحد.	بعثرة أيديولوجيا المركز، واللعب الحي بلغته وأقنعتها، وأسلبتها.
.30	يتبنى اللغة الرسمية ويؤسس عليها خطابه ويحاول أن يجعله فرديا.	اللعب الحي باللغات الرسمية، والاحتفاء بلغات الهامش والمقصى والجانح والمنفلت.
.31	خاضعٌ في العمق لإيقاعِهِ النبرويّ ووحدته المنسجمة مما يحدُّ من احتضانه خطابات أخرى.	يتَّسع لاحتضان كافة الخطابات: الشعر، التشكيل، السينما.. إلخ إلخ.

الرواية إذن، ومن خلال هذا الجدول، هي ساحة التنوع الكلامي الأمثل الذي ينهش لغة المركز، ويهدّدُ تجانسَها ومعياريتَها وحدودَها لينفسح المجال لحضور المهمش، والمُقصى، والمنفلت، بكلمة واحدة: ليدخل كل ما تمَّ إقصاؤه بيد هيمنة المركز إلى هامش الفاعلية، وهو حضورٌ يختلف عن حضوره في القصيدة؛ فالمهمَّشُ في القصيدة لا يحضرُ إلا لكي يندمجَ بصوت الشاعر وينطق بلغته، فهو يحضر بشروط لغة القصيدة وجمالياتها التي تتستَّر على غيابهِ لتوالي تزييفه، وهكذا يتمُّ نفيُهُ مرةً أخرى عبر لغة المركز وأيديولوجيته مُنتزعاً من لسانهِ الخاص ولغةِ أحلامه ليغدوَ مستلباً قبل أن يعود مرة أخرى إلى يمبوس اللغات المهمَّشة.

وفي الرواية يمكن أن يزدهرَ، هذا الصوت المهمَّش، بكامل وجوده فتشكيلُ خطابها السردي لا يجعل وجوده ضرورياً فحسب بل أساساً لتشييد عالمها؛ فـ«بهذا التنوُّع الكلامي الاجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزِّع الرواية مواضيعَها كلَّها وعالم المعانى والأشياء الذي تصوره وتعبر عنه توزيعاً أوركسترالياً»[1]، وبعبارة باختينية نافذة فإن وعي الرواية غاليليئي، وهذه استعارة مركزية تشتغل في قلب خطاب باختين الذي كتب: «الرواية تعبير عن وعي لغوي غاليليئي (نسبة إلى غاليليو) يرفضُ مطلقية اللغة الواحدة والوحيدة، أي يرفضُ اعتبارَ لغته المركز الكلمي المعنويَّ الوحيد للعالم الأيديولوجي، ويدرك في الوقت نفسه تعدُّدية اللغات القومية ولاسِيَّما اللغات الاجتماعية التي يمكنها أن تكون بقدرٍ واحد «لغات الحقيقة»[2].

استعارة باختين النافذة هذه لا تؤسّسُ لخطاب الرواية فحسب بقدر ما ترسم خارطةَ عالمنا بأسره منذ ثورة غاليليو إلى فتوحات فيزياء الكم **Quantum Physics**، وسيولةِ عالمنا السيبراني، وتفتُّت المسلَّمات؛ فقبالة الوعي البطليموسي القديم للعالم الذي يعود إلى الفلكيّ المصري اليوناني كلاوديوس بطليموس **Claudius Ptolemy** (83 – 161 م) الذي نظر إلى الأرض باعتبارها مركزاً للكون ينهض الوعي الغاليليئي نسبة للعالم الإيطالي غاليليو غاليلي **Galileo Galilei(1564-1642)** الذي مثَّل وعيه الذي مهَّد له كوبرنيكوس نيقولا **Nicolaus Copernicus(1473-1543)** قطيعةً معرفيَّةً كاملة بالمفهوم الباشلاري مع الوعي القديم للعالم، وساهمت مصادمة غاليليو الدراماتيكية الشهيرة مع الكنيسة في إرساء

1- السابق:11.
2- السابق: 156.

فلسفة علمية جديدة انطلق العقل على إثرها من عقاله ليدشن عصر التنوير، وكان من أهم معالمها: خلخلة اليقين المطمئن للعالم القديم، وفض الشراكة غير الذكية بين العلم واللاهوت الكنسي، وإراقة ظل من النسبية على مسلمات النصوص والأفكار، وفتحها لآفاق التأويل، ولم يكن انقلاب الوعي ذاك سهلا، وهو ما يستبطنه باختين في انقلابه الغاليلي على طبيعة فهم الرواية قبله فهو يشير في مقدمته إلى أنَّ الرواية ظلت قبله ردحا طويلا تدرس وفقا لبلاغة الشعر، وها قد حان الوقت للتعامل معها بوصفها «لا مركزة معنوية كلمية للعالم الأيديولوجي ونوعاً من التشرُّد اللغوي للوعي الأدبي الذي فقد الوسط اللغوي الواحد الذي لايقبل الجدل للتفكير الأيديولوجي».[1]

وبهذا الوعي الغاليليئي لا تنعم لغة المركز بنعمة تجانسها وصفائها طويلا؛ فهي تقع في مهبّ التنوع الكلامي «فاللغة في كل لحظة من لحظات صيرورتها عرضة للتفكك ليس فقط إلى لهجات ألسنية بالمعنى الدقيق للكلمة بل، وهذا هو الشيء الجوهري بالنسبة إلينا هنا، إلى لغات أجتماعية أيديولوجية... فالقوى النابذة في اللغة تعمل باستمرار إلى جانب القوى الجابذة فيها، وإلى جانب المركزة والتوحيد في الكلمة الأيديولوجية تجري باستمرار عمليات اللامركزة والتقسيم»[2].

ويقترح باختين التنوُّعَ اللغويَّ داخل اللغة الواحدة لحدوث تأثير مماثل لما يحدثه تعدُّد اللغات المختلفة في سياق اجتماعي بعينه إذ يعمل التعدُّد اللغوي - ازدهار لغات أخرى بجانب اللغة الأم ومزاحمتها في سياق اجتماعي معين - على تحرير الوعي من سلطة اللغة الواحدة وأحادية تمثيلها للعالم، وذلك بسبب خلقه لمسافة جديدة تنشأ بين الكلمة والواقع مما يسمح بزحزحة اللغة من صمم صمديتها إلى «فرضية عمل لإدراك الواقع والتعبير عنه»؛ أي الإحساس بها «بوصفها شكلا غريباً»؛ أي منفصما عن المعنى، مما يتتبع الإحساس «ليس فقط بشيئية الأفعال والحركات وبعض الكلمات والتعابير ونمطيتها وخصوصيتها، وإنما أيضا بشيئية وجهات النظر، والنظرة إلى العالم والإحساس بهذا العالم ونمطيتها وخصوصيتها المتحدة عضويا باللغة التي تعبر عنها»[3]، ويلاحظ أنَّه «يحدث شيءٌ مشابهٌ تماماً لما تقدم حينما

1- السابق:156.

2- السابق:23/22.

3- السابق: 157.

تكون اللغةُ الأدبية الواحدة والوحيدة لغةً غريبة، إذ من الضروري أن يحدث انحلالُ السلطة الدينية والسياسية والأيديولوجية المرتبطة بهذه اللغة وسقوطُها. وخلال عملية الانحلال هذه يأخذ الوعي اللغوي النثري الفني اللا ممركز المستند إلى التنوع الكلامي الاجتماعي للغات القومية المحكية في النضوج»[1]. عندها فقط «تتحول اللغة من كونها التجسيد الوحيد غير المنازع للمعنى وللحقيقة إلى واحد من جملة افتراضات ممكنة للمعنى»[2]؛ أي أنها تخلخل الآصرةَ بين الكلمة وما يفترض أنه معناها؛ لتدرج هذا «المعنى» في سياق يتخصَّب بتبايناته ونسبيته وغيابه الجزئي؛ وتنحلُّ العُروة الوثقى بين سلطة الاسم والمسمَّى.

وبخلخلة تلك العلاقة -حيث اللغة مخترقة في العمق بداء التفكك إلى لغات اجتماعية - تنبعث اللغات واللهجات التي طمرتها اللغة الرسمية تحت تربتها المعيارية، ويستعيدُ المهمشون لسانَهم المسروق وحيواتهم المستلبة، وتنفثئ مرارات الغُبْن الاجتماعي، وتنفتح الجراح التي اندملت زوراً، وتتقاسم الهويات نِعَمَ اختلافها برحابة عالم يزدهي بثمارِ تنوُّعه.

ويتحمَّلُ القيامَ بابتعاث هذا العالمِ الروايةُ «حيث ازدهار الرواية مرتبط دائماً بانحلال النظم الأيديولوجية الكلمية الثابتة ومرتبط في الوقت نفسه وعلى نحو مقابل بتعزيز التباين الكلامي اللغوي وقصديته داخل اللهجة الأدبية نفسها وخارجها على حدٍّ سواء»[3].

ولكن إلى أيِّ مدى يمكن لهذا التنوُّع الكلامي (على صعيد اللغة الواحدة ولهجاتها المتباينة) والتعدد اللغوي (على صعيد اللغات المختلفة) أن ينجح في تفكيك لغة المركز وأيديولوجيا خطابها المهيمن تمهيداً لحلم باختين: «أن يتحرر الوعي تحرراً كاملا»؟

1- السابق: 161.

2- السابق: نفس الصفحة.

3- السابق: 161.

ثالثاً: اللغة بوصفها أيديولوجيا للحصار

«حينما يقوم الخطاب الفلسفي بترميز العالم ليتمكَّنَ من إسكانه داخل اللغة، فإنه يعمل بالتوازي مع ذلك على تقليص الأفق الذي يرسمه هذا العالم»

عمارة ناصر: «اللغة والتأويل»[(1)]

يقترح باختين كما مرَّ بنا التنوُّعَ الكلامي، والتعدُّد اللغوي محرّرَين للوعي الإنساني من أسر أيديولوجيا اللغة الواحدة، ولكنه يمضي في افتراضه إلى آخر الشوط حينما يقترح التعدد اللغوي محرراً للوعي الإنساني تحرراً كاملا من سلطة لغتة والأسطورة اللغوية الملتحم بها[(2)]؛ فقد قاد تحليل باختين المطوَّل للتنوُّع الكلامي خطاهُ إلى مرحلة أبعد، فبعد أن أسَّس لوعي الرواية بوصفه خلخلةً للمركز، وتوقَّف أمام الأفق اللغوي الذي يمكن أن تفتحه الرواية بذلك وأرهف وعينا بمدى العمق الذي تشقُّهُ التباينات اللغوية الاجتماعية في مجرى اللغة توصل إلى استنتاج الانقلاب الجذري الذي يمكن أن يقود إليه هذا المسار، يقول باختين: «إن الأمر يتصل بانقلاب هام جدا، بل جذري في الحقيقة، في مصائر الكلمة الإنسانية: إنه تحرُّر المقاصد المعنوية الثقافية والتعبيرية تحرُّرا جوهريا من سلطة اللغة الواحدة والوحيدة وبالتالي إنه فقدان الإحساس باللغة بوصفها أسطورة، شكلا مطلقا للتفكير. ولأجل هذا لايكفينا اكتشاف التعدد اللغوي للعالم الثقافي والتعدد الكلامي للغة القومية الخاصة وحدها، بل من الضرورة الكشف عن جوهرية هذه الحقيقة الواقعة وعن كل النتائج المترتبة عليها، الأمر الذي لايمكن تحقيقه إلا في ظل ظروف تاريخية معينة».[(3)]

جملة باختين هذه أساسية جدا، وإن ظلت غير مكتملة، فقد وضع يدنا على جذر المعضلة، وإن علَّق حلَّها وكشفَ النتائج المترتبّة عليها على عاتق المستقبل وفي ظل ظروف تاريخية لم

1- عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، الطبعة الأولى منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص201.

2- باختين، الكلمة: 257.

3- السابق: 157/156.

تُحَدَّد؛ ففقدان الإحساس بسلطة اللغة، وفض الشراكة بينها وبين الفكر، والانفكاك عن إشارة اللغة الواحدة والتنبُّه لاعتباطيتها، وإضعاف سلطة الموروث الأسطوري والتقاليد المكبّلة للوعي، وتفكيك الأسطورة القومية الملتحمة عضوياً باللغة، وتقويض الإحساس السحري بالكلمة، وسيولة التواصل بين الثقافات واللغات يؤدي في رأيه حتماً إلى الفصل بين المقاصد واللغة، بين الفكر واللغة ويحرّرُ الوعيَ اللُّغويَّ الملتحم بالإشارة؛ ولكن السؤال هنا هو: ما المدى الذي يمكن أن يصل إليه هذا التحرُّر، وهل يمكن أن يكون كاملا وجوهريا؟ وكيف يمكن رسم حدود هذا الوعي التحرُّري الجديد؟

يستدلُّ باختين بالعديد من الأمثلة للتدليل على هذا التحرر الذي يفترض أنُّه كامل؛ فقد استدلَّ باختين أولا بالكلمة اللاتينية الأدبية التي لم يتح لها التطور إلا بموضعتها تجاه اللغة اليونانية، ومثلها الهيلينية بالنسبة إلى الشعوب البربرية الواقعة في نطاقها والتي مثلت الهيلينية بالنسبة إليها «مرجعا لغويا غريبا منيرا جبارا، وقام هذا المرجع بدور مصيري بالنسبة إلى الأشكال القومية المباشرة للكلمة الفنية[1]، كما استدلَّ بأدب المحاكاة الساخرة في القرون الوسطى حيث تؤسْلَب النصوص المقدسة والرسمية وتهجَّن وتنبَّر وتختَرق علاماتها وأنظمتها ودلالاتها المتوقعة سلفا وتخصب حواريا لصالح وعي لغوي أدبي جديد وهو ما أسس للخطاب الروائي ووسمه في العمق بوصفه خطابا مخلخلا لسطوة أيديولوجيا اللغة، ومفككا لأحاديتها المغلقة، ومحررا للوعي الإنساني المحكوم بحدودها، لكنَّ الأدلةَ التي ساقها باختين للتدليل على هذا التحرُّر الكامل لا تقوى أجنحتها على النهوض بالافتراض: تحرُّر الوعي تحررًا كاملا وجذرياً؛ فالتماثلات الواضحة بين اللغات واللهجات المختلفة في حال انتقالنا من لغة أو لهجة إلى أخرى تحدُّ من حدوث هذا التحرر الكامل، وقد دلتنا بحوث تشومسكي (**Noam Chomsky 1928-**) في البنية النحوية وخصائص اللغة الإنسانية المشتركة مثلا على طبيعة البنية الموحَّدة لمختلف اللغات التي ترتبط بأساس نحو عالمي **Universal Grammar** فكما يرى تشومسكي فإننا «إذا غضضنا النظر عن عدم التفاهم المشترك في المفردات فإنَّ سكان الأرض يتكلمون لغة واحدة»[2] وأنه إذا ما قُيّضَ لمراقب فوق- بشري **Extra human** أن

1- السابق: 260.

2- ستيفن بنكر، الغريزة اللغوية، كيف يبدع العقل اللغة، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، دار المريخ، الرياض، 2000، ص297.

يلاحظ لغاتنا فإن هذا المراقب سوف يصدم من التماثل التام للغات البشرية، ومن الاختلافات الطفيفة جدا بينها، ومن وضوح القواسم المشتركة بينها، وإذا كان هذا المراقب يلحظ أننا لا نهتم بهذا التشابه فذلك لأن من «الطبيعي والمناسب تماما لغرض الحياة الإنسانية قبول كل شيء مشترك باعتباره أمرا مسلما به»[1]. فاللغة في أساسها واحدة، وهذه التنوُّعات المختلفة داخلها التي تصل إلى آلاف، أي ما نسميه لغات ولهجات ليس سوى تفرُّعات لأصل ذي بنية موحدة، وهذا مايفسر جزئيا السهولة التي نكتسب بها اللغات الأخرى، كما يفسر مشاعية المفاهيم والأفكار المشتركة التي يستطيع وعيُنا الإنساني إنتاجها عبرَ اللغة كما يفسّر على مستوى أبعد طبيعة سجلنا البشري المشترك بمخازيه وانتصاراته.

ولا تدلُّنا البحوث العديدة في اكتساب اللغات الأجنبية، أو علم اللغة المقارن، على صحة «تحرر الوعي تحرراً كاملا» عند اكتساب لغات أخرى أو تخصيب لغة المتكلم بمفرداتها وأنظمتها، إنما تحويله بقدرٍ لاستيعاب ثقافة الآخر والحوار معها، أوربما العكس أحيانا: التخندق أكثر في حصن أيديولوجيا محلية تجد في لغتها ملاذ هويتها الآمن في ساحة صراع الثقافات، بحيث يغدو أكثر انغلاقا وعزلة بسبب شعوره بخطورة التهديد اللغوي لكيانه وهويته كما تدلنا قرائن الأحوال الراهنة في مشهدنا العالمي المستعر في حرب «الهويات القاتلة» التي تتمترس وراء عقيدتها الملتحمة عميقاً بلغتها لتشن حربها على الآخرين وهي في عقر دارهم ولغتهم.

وإذا كان باختين يرى أنَّ «التواصل الجوهري بالثقافات واللغات الغريبة (وإحداها تستحيل بدون الأخرى) يؤدي حتماً إلى الفصل بين المقاصد واللغة، بين الفكر واللغة، بين التعبير واللغة»[2]، فإن السؤال الذي يطرح، بداهةً، هو: كيف يمكن لهذا الوعي أن يتحرَّرَ من سلطة اللغة وهو في نهاية المطاف -أي أوله لأنه دائري -أسير سجنها؟! فالطريقة التي يصوغ بها العقل وعيَه الجديد لا يمكن لها أن تتحرَّرَ من سلطة اللغة لأنها أداته التي يتجلَّى بها هذا الوعي؛ إذ لا تتجسد أفكارنا إلا بالكلمات، وطموح باختين بالتحرر الكامل يصطدم، إثر تنعمّه المؤقت ببراحات التنوُّع الكلامي، بمفهوم «انغلاق اللغة»، وحصارها للوعي الإنساني، والمسافة التي تفصلها عن جوهر المعنى، ومعدودية ومحدودية ما يمكن أن تشير إليه؛ فالمعاني بتعبير الجاحظ: «مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصورة

1- Chomsky, Noam. Language and Politics. Carlos-Peregrin Otero editor. second edition. USA, Scotland, AK Press, 2004, page 370.

2- باختين، الكلمة: 159.

محدودة»[1]، وقد مثَّل ذلك الفهم فكرةً من أقدم الأفكار التي تخصُّ مادةَ التأمل في اللغة وأصلها؛ففي المحاورات حذر أفلاطون **Plato(428** ق.م-348 ق.م) على لسان سقراط في ختام محاورته المطوَّلة مع كراتيلوس: «لن يُحبَّ إنسانٌ ذو إدراك أنْ يضعَ نفسَهُ، أو ثقافتَهُ العقليَّةِ في قُوَّةِ الأسماء ولا سيثق بالأسماء هكذا بعيدا أو يثق بمعطى الأسماء مثلما يكون واثقاً بأيَّةِ معرفة تدين لها نفسها وتدين لها الكائنات الأخرى في حالة رديئة من الوهم والتزييف».[2]

ولكنَّ المسألةَ تمتدُّ لما قبل أفلاطون بكثير؛ أي لذلك العهد السحيق الذي تمَّ فيه إثارة إشكالية نشأة اللغة لأول مرة؛ فوفقاً لأُسطورةِ بابل التي وردَتْ في سِفْرِ التَّكوينِ فإنَّ الربَّ قدْ منحَ البشرَ لغةً واحدةً كانت تتطابقُ بشكلٍ مذهلٍ مع الموجوداتِ والأفكارِ. لم يكن الفصام ناشِباً كَهُوَّةٍ بين اللُّغةِ والعالمِ، لأنَّ اللُّغةَ كانت تمْنَح ذاتَها بشفافيةٍ مذهلة وطواعيَّة تامةٍ لتصير هي والموجودات شيئا واحدا يرفلُ في غُلالة الرضا تحتَ رعاية عينِ الرَّب الرحيمة.

استمرَّ ذلك حتَّى قرَّرَ البشرُ بِناءَ برج يناطح السماء ويقتبس أسرارها، فبلبلَ الربُّ ألسنتهم، وشتتهم في أصقاع الأرض: شعوباً وقبائل ولغات.

جاء في سفر التكوين «الأصحاح الحادي عَشَرَ»:

«وكانَتِ الأَرضُ كُلُّها لساناً وَاحِداً وَلُغَةً واحدَةً. وَحَدَثَ فِي ارتِحالِهِمْ شرقاً أَنَّهُمْ وجدُوا بُقعَةً فِي أَرضِ شِنْعَارَ وَسَكَنُوا هُنَاكَ. وَقَالَ بَعْضُهُمْ لِبَعضٍ: «هَلُمَّ نَصْنَعُ لِبْناً وَنَشْوِيهِ شَيّاً». فَكَانَ لَهمُ اللِّبْنُ مَكانَ الْحَجَرِ، وكانَ لَهُمُ الْحُمَرُ مَكانَ الطِّينِ. وقالوا: «هَلُمَّ نَبْنِ لأَنفسِنا مدينَةً وَبُرْجاً رَأْسُهُ بِالسَّمَاءِ. ونصنعُ لأنفسنا اسماً لئلاَّ نَتَبَدَّدَ على وَجْهِ كُلّ الأرضِ». فنزلَ الرَّبُّ لِيَنْظُرَ الْمَدِينةَ والبرجَ اللَّذَيْن كَان بنو آدمَ يَبنونَهما. وقالَ الرَّبُّ: «هُوَ ذَا شعبٌ وَاحدٌ وَلسانٌ وَاحِدٌ لجميعهم، وَهذَا ابتِداؤُهُم بِالْعملِ. والآنَ لاَ يَمْتَنِعُ عليهم كُلُّ مَا يَنْوونَ أَن يَعْمَلُوهُ. هَلُمَّ نَنْزِلْ وَنُبَلْبِلْ هُنَاكَ لسانَهُمْ حَتَّى لاَ يَسْمعَ بعضُهُمْ لِسَانَ بَعْضٍ». فَبَدَّدَهُمُ الرَّبُّ مِن هُنَاكَ على وجهِ كُلّ الأَرضِ،

1- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، عبد السلام محمد هارون تحقيق وشرح، الطبعة الخامسة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، الجزء الأول، ص76.

2- أفلاطون، المحاورات الكاملة، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، المجلد الرابع، محاورة كراتيلوس، ص108/107.

فَكَفُّوا عَن بُنيانِ الْمَدِينَةِ، لِذلِكَ دُعِيَ اسمُهَا «بَابِلَ» لأَنَّ الرَّبَّ هُنَاكَ بَلْبلَ لسانَ كُلّ الأَرضِ. وَمِنْ هُنَاكَ بَدَّدَهُمُ الرَّبُّ عَلَى وجهِ كُلّ الأرضِ»[1].

من حينِها ونحن نتحدَّثُ بهذه اللغاتِ المعاقَبَةِ المبلبَلَةِ المنفصِلةِ عن العالمِ، والتي هي في نهاية المطاف نثاراتٌ بعيدة يائسة من اللغةِ الأمّ التي بلبلها الرب، يقول فوكو: «كانت اللغة في شكلها الأول حين وهبها اللـه نفسُه للناس شارةً أكيدةً وشفَّافةً بشكلٍ مطلقٍ للأشياءِ لأنها تشبههم؛ فالأسماءُ وضعت على ما كانت تشيرُ إليهِ. إنَّ هذهِ الشفافيَّةَ حُطِّمَتْ في بابل عقاباً للبشرِ، واللُّغات لم تنفصلْ عن بعضِها البعضَ الآخر، ولم تصبحْ غيرَ متلائمة مع بعضها إلا بمقدارِ ما أزيل أولاً هذا التشابهُ بالأشياء الذي كان السببَ الأول في وجود اللغة»[2]؛ لذا فإنَّ: «كل اللغات التي نعرفها لا نتكلَّمُها الآن إلا على أساسٍ من هذا التشابه الضائع وفي المدى الذي تركه خالياً».[3]

منذ ذلك العهد القديم واللُّغاتُ تسعَى لاستعادة فردوسِها المفقود، تتعثَّرُ في البرزخ الذي تفصلها عنه، وتطفو بفوضى هذا السديم المسمَّى جوازاً بالعالم دون أن تقوى قطُّ على اقتناصِه.

بعيداً عن الميثولوجيا البابلية، وقريباً منها في آن، أسَّسَ عالم النفس الروسي ليف فيغوتسكي **Vygotsky Lev(1934 - 1896)** في كتابه الهام «التفكير واللغة» الصادر في العام 1934 لمسألة انفصال اللغة عن الفكر ورأى أنَّ عمليتي التفكير واللغة ليستا متماثلتين، فللتفكير بناؤه الخاص، والانتقال من التفكير للكلام ليس مسألة يسيرة، وأنَّ الكلام الداخلي يقع بين التفكير والكلام المنطوق[4] مؤسّساً بذلك للمسار الذي يبلغ مداه في الافتراض القائل إنَّ «لغة» الفكر هي لغة أخرى منفصلة عن لغة «الكلام»، ويعتبر لغة الفكر لغة فطريَّة خفيَّة سمَّاها **Mentalese**، كما تعرف أيضا بلغة الفكر الافتراضية **Language of Thought Hypothesis** التي يطلق عليها اختصارا **LOTH**، وهي تعمل في مستوى أدنى من الوعي الشعوري وأعلى من مستوى الحوادث العصبية، ومن أبرز أنصار هذا المسار جيري فودور،

1- سفر التكوين، العهد القديم، جمعية الكتاب المقدس، بيروت، 1995، ص12.

2- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص53.

3- السابق، نفس الصفحة.

4- جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، سلسلة عالم المعرفة 145، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص145.

وستيفن بنكر[1]، كما يقرُّ تشومسكي بــ«وجود نوع من التفكير غير اللغوي **Nonlinguistic Thought** يحدث وحين نحاول تمثيله باللغة نعرف أننا نخفق في ذلك أحياناً»[2].

ويستدلُّ ستيفن بنكر **Steven Pinker** على استقلال لغة التفكير بالعديد من الأدلَّة من بينها: تعثرُّنا في البحث عن الكلمة المناسبة رغم حضور الفكرة ووضوحها في الذهن مما يشير إلى المسافة بين الفكرة واللغة، وكذلك تذكرُّنا لفحوى ما يقال دون استحضار كلماته، وقدرتنا على توليد كلمات جديدة للتعبير عن أفكار نعرفها جيداً، والتفكير بالصور كما هو الحال عند علماء الطبيعة وهي إحدى سمات التفكير الإبداعي، كما يستدلُّ بتجارب ظهور دلائل التفكير على الأطفال الرُّضَّع قبل اكتسابهم اللغة، وكذلك إشكالية غموض اللغة مع وضوح الفكر الكامن وراءها، وحاجة اللغة للسياق كلَّ مرة لفهمِها، كما يدرسُ بعض الحالات السيكلوجية المحددة لأفرادٍ فقدوا القدرةَ على إنتاج اللُّغة وفهمها مع قدرتهم على التعامل بذكاء مع البيئة المحيطة بهم، ليخلصَ إلى أنَّ لُغةَ التفكير التي يستخدمها الإنسان قريبةٌ من لغته الأم، إذ تحوي رموزاً للمفاهيم وترتيبات لهذه الرموز، وهي أغنى من اللغة في بعض الجوانب، وأبسط منها في جوانب أخرى، فهي تحتوي على طرقها الخاصة لحل الإشكالات التي تذخر بها اللغة الأم في مسائل مثل الشراكة الإحالية، والوحدات الإشارية (كعلامات التعريف والتنكير)، ولكنها أبسط لأنها لا تحتوي على كلمات يتحدد معناها سياقياً (فهي لاتحتاج إلى السياق)، ولعدم ضرورة معرفة كيفية نطق مفرداتها أو طريقة ترتيبها في الجملة، «ولكي تتمكن هذه اللغات الصورية من القيام بالتفكير بصورة وافية فإنه يجب أن تشبه بعضها بعضاً شبهاً أكبر من شبه أي واحدة منها بالشكل المتكلم لها، بل الراجح أن اللغات العقلية واحدة: وذلك ما يعني وجود اللغة العقلية الكلية».[3]

ولكنَّ الطريقَ ما زال بعيداً لاكتشاف خصائص هذه اللغة، وآمادها القصيَّة، وما زالتِ البحوث الفسيولوجية في قارة الدماغ البشري - تضافراً مع مختلف العلوم النظرية والتطبيقية في مقارباتها البينية **Interdisciplinarity** الموسَّعة - ينتظرها الكثير من البحث الشاق لتحملنا لآفاق ذلك الحلم البشري المزمن الذي عبَّر عنه أفلاطون بلسان سقراط في صيغة السؤال:

1- ينظر، محمد محمد داود، جدلية اللغة والفكر، دار غريب، القاهرة، 2009، ص101.

3 - Chomsky. Language and Politics. Page 368.

3- بنكر، الغريزة اللغوية: 103.

«هناك جوهر لكل شيء، وإذا ما استطاع أيُّ شخص إيضاح ذلك الجوهر في حروف ومقاطع لفظية ألن يعبّر عن الطبيعة الحقيقية لكل شيء؟».[1]

ومن ثَمَّ فالإشكال إذن: إنَّ هذه اللغةَ التي نتكلَّمُها أو نكتبها تبعدُ مسافةً شاسعة عن اللغة التي نفكّرُ بها أو تلك التي ينبغي أن نفكر بها، تقول إحدى شخصيات الروائية البرازيلية كلاريس ليسبكتور **Clarice Lispector(1924-1977)**: «حين أحاولُ الكلام فأنا لست لا أعبّرُ عمَّا أشعرُ به فحسب، ولكن أحسُّ أنَّ ما أشعرُ به يتحوَّلُ بهدوءٍ ليُصبحَ هذا الذي أتكلَّمُهُ».[2]

تشيرُ ليسبكتور هنا إلى الطريقة التي تُصادر بها اللُّغة عالمَنا الداخليَّ لتجبره على الدخول في أنماطها المُعَدَّة سلفاً: قولبة مشاعرنا وأفكارنا الداخلية لتتلاءَم مع عسْفِ اللُّغة، وحتميتها الجبرِيَّة التي لاتكتفي بتحوير ما نشعرُ به، بل تجعل ما تقولُه - أي اللُّغة - يُصبحُ مشاعرَنا، مُجَرّدةً الذاتَ من حضورها، فالذات هنا لاتقول ذاتَها، إنما تقولُ اللُّغةَ التي أزاحتها وحلَّتْ محلَّها.

وتبدو مثل هذه الاستبصارات الأدبية النافذة وثيقة الصلة ببعض النظريات العلمية التي تتحدث عن جبرية اللغة هذه؛ فقد حاول سابير - وورف في نظريتهما المعروفة عن الحتميَّة اللُّغويَّة إثبات أن اللغة هي ما يرسم حدود رؤيتنا للعالم؛ ففي رأيهما أنَّ البشرَ «لا يعيشون في العالم الموضوعي، ولا في عالم النشاط الاجتماعي فقط، كما يُفهمُ عادةً، ولكنَّهم يعيشون أيضاً تحتَ رحمةِ اللُّغةِ المعيَّنة التي أصبحت وسيلتَهم للتعبير والتفاهم مع مجتمعهم... وحقيقة الأمر أنَّ العالمَ باتّساعِهِ بُني لا إرادياً على العاداتِ اللُّغويةِ للمجموع»[3]، وعلى الرغم من أنهما حاولا عبر نظريتهما إثبات أنَّ لغةً بعينها تؤثر على طريقة رؤيتنا للعالم إلا أنه من الواضح أنه يمكن تمديد فكرتهما لتلامس الفرضية الأعم: إنَّ اللغة بعامة لا تؤثر على رؤيتنا للعالم فحسب، بل تحدّدُه بحدودها مثلما تحدّدُ العين مدى الرؤية التي تستطيع الإحاطةَ بها.

وهكذا فإن ما استطعنا حيازتَهُ من العالم هو ذلك الجزء المصاغ منه لغويا فحسب، وبتعبير فتجنشتاين **Ludwig Wittgenstein(1951 - 1889)** في إحدى شذراته: «إن حدود لغتي

1- أفلاطون، المحاورات: 81/80.

2- شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، سلسلة عالم المعرفة 101، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986، ص176.

3- جمعة، سيكولوجية اللغة: 152.

تعني حدود عالمي»[1]، وهو ما يصوغه إيميل بينفينيست **Émile Benveniste(1976 - 1902)** بالقول إن «ما يمكننا قوله هو الذي يحدد ما يمكن تعقله وتنظيمه. إن اللسان هو الذي يمدنا بالشكل الخارجي الأساسي للخاصيات التي يعترف بها الفكر للأشياء»[2]، وذلك بعد دراسته الحصيفة لمقولات أرسطو الذي كان يعتقد أنه يحدد في فلسفته صفات الموضوعات في حين أنه لم يكن يقوم في الواقع «إلا بوضع كائنات لسانية؛ذلك أنَّ اللسان بفضل مقولاته الخاصة هو الذي يسمح بالتعرُّف على تلك الصفات وبتحديدها»[3].

وبالمزيد من وضْعِ هذه البُنى اللُّغويَّة والفكريَّةِ فإنَّ العالمَ يتسرَّبُ بعيداً منا ولا يتبقَّى في أيدينا سِوى حفنةٍ من المفردات والتصوُّراتِ البالية حوله، أي مسميات ليست هي في نهاية المطاف سوى تقليد واختزال لوفرة العالم وشسوعه؛ وربما لهذا سينشدُ أدونيس يائساً:

أردتَ باللغة أن تعرفَ نفسك والعالم

لهذا فصلْتَ بين الأشياءِ وأسمائها:

حرَّضتَ الشيءَ على الاسمِ،

والاسمَ على الشيءِ،

وها هي لا تزال تتصارعُ، وكل يبحث ولا يجدُ

لماذا، بعد هذا كلّه،

تبدو كأنَّكَ لم تعرفْ

إلا الأشياءَ التي لا أسماءَ لها؟[4]

فقد تمَّ استيعابُنا جميعاً بقلبِ النظام المفاهيميّ للغة وبُناها الحتمية؛ فواقع الحال أننا لا نتكلم لغتنا بقدر ما نتكلم اللغة التي سُمِح لنا بقولها، أي التي سمحت بها: أيديولوجيا المركز بتمظهراته المختلفة، وشبكة سلطته التي تطوّقنا، وطبيعة اللغة نفسها فوق ذلك كله، والأكثر التباساً: القواعد الاجتماعية - اللغوية الصارمة التي تحدد لكل منا ماذا يقول بالضبط، وكيف يقول ذلك وبأي نبرة:

1- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي إعداد وترجمة، اللغة: 94.

2- السابق: 80.

3- السابق: 79.

4- أدونيس، احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، دار الآداب، بيروت،1988، ص77/76.

«بدا لي دائما أنه من المستحيل أن يتحدث البشر» جيدا «بالسليقة. كان على الإنسان.. أن يضغط على نفسه، يستمع إلى نفسه وألا يترك نفسه على طبيعته إلا في بيته»[1].

ولأنَّ اللُّغةَ محكومةٌ بكلّ ذلك فما أقوله هنا مثلا ينبغي أن يكون متَّسِقاً مع معيارية هذه اللغة وآجروميتها وأنظمتها. وما ترغم اللغة على قوله مسيَّج بأيديولوجيا تمد جذورَها بلا وعينا الجمعي حتى أننا نصيرُها رغما عنا، بينما تظل «كينونة» الوجود نفسه غائبة بعيدا عن هذه اللغة التي تقولها، وغارقة في الظلام الدامس الذي أشار إليه كافكا **Franz Kafka(1924- 1883)** بالمقولة الذائعة عنه: «ما أكتبُ يختلف عما أقول، ما أقولُ يختلفُ عمَّا أفكّرُ فيه، ما أفكّرُ فيه يختلفُ عمَّا ينبغِي أنْ أفكّرَ فيه، وهكذا تسير الأمورُ أبعدَ فأبعدَ إلى أن تصلَ إلى الظَّلامِ الدامس»[2]. ونحن لسنا حتى بقادرين على الاقتراب من وصف هذه الكينونة لأن كل وصف لها ينبغي أن يمرَّ عبر مسرب «اللغة» هذا، وحتى هيدجر فيلسوف الكينونة الذي يرى اللغة مسكناً للوجود نفسه فإنه «بمجرد أن يحاول تطويق كلمة وجود أو «الكينونة» فإنه يستحضر نفس صفات الفكرة الأفلاطونية والماهيَّة الأرسطية، وبعبارة أخرى فإنَّ كُلَّ شيءٍ يجري كما لو أن المقولات الأرسطية قد حدَّدت بصورة حتمية بنية ذهنية مشتركة لا يستطيع أن يتخلص منها إنسان مهما كان»[3].

وبهذا تكتمل الدائرة: دائرة انغلاقنا في اللغة التي تحدّدُ المدى الذي يتَّسِعُ له حقلُ رؤيتنا؛ ولذا يقرّر بارت: «لامكان للحرية إلا خارج اللغة. بيدَ أنَّ اللغة البشرية، من سوء الحظ لا خارج لها: إنها انغلاق، ولا محيد لنا عنها إلا عن طريق المستحيل[4]؛ ومن ثمَّ ينبثق السؤال: «إذا كان الخروج عن اللغة مستحيلا فما الذي يتبقَّى في يدنا لحل هذه الإشكالية؟

يجيب بارت: «لن يتبقَّى في يدنا إلا مراوغة اللغة وخيانتها، هذه الخيانة الملائمة، وهذا التلاقي والهروب، هذه الخديعة العجيبة التي تسمح بإدراك اللغة خارج سلطتها، في عظمة ثورة دائمة للغة، هو ذا هو ما أطلق عليه أدبا»[5]؛ فاللغة انغلاق بتعبير بارت، أما منافذ

1- آني إرنو، المكان، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوي. ترجمة، شرقيات، القاهرة، 1994، ص43.

2- Franz Kafka. Letters to Friends,family,and Editors. Richard and Clara Winston translators. Electronic Edition. New York, Schocken Books, 2016. letter to ottla kafka. July 10, 1914.

3- ل. روجيي، الميتافيزيقيا واللغة، في: اللغة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، مصدر سابق، ص98.

4- السابق، ص105.

5- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993، ص14.

الخروج التي يقترحها بارت فثلاثة: الوحدة الصوفية، أوالثورة النيتشوية، أو الأدب. وبعد أن يستبعد المنفذين الأولين يعوّلُ بارت على الأدب بوصفه منفذاً وحيداً لاختراق صمَم اللغة لتجيب عن ندائنا الإنساني وهو ما يمكن تجذيره انطلاقا من تأسيس باختين للخطاب، وتحليله لتشكل الأجناس المختلفة داخله والسيرورة التاريخية الطويلة الشائكة لأساليب الألسنة، وهو ماقاد خطاه، أي باختين، بعد ذلك إلى مطالبته النيتشوية: «أما المطلوب واللازم فهو أن يجتاح التنوُّع الكلامي الوعيَ الثقافي ولغته وينفذ إلى نواته ويشيع النسبية في النظام اللغوي الأساسي للأيديولوجيا والأدب ويحرمه من يقينيته الساذجة».[1]

في خطاب الأدب إذن، وفي خطابه فحسب، ينفسح أمامنا الأفق لمراوغة اللغة، مفاوضتها عبر الانتهاكات المستمرة لجسدها، وتخليق لغات فردية من مجرى اللغة العام عبر الانزياحات الأسلوبية عن معيارية مفرداتها وأساليبها وقواعدها، واختراق قاموسها الميت بالابتداع والاشتقاق والنحت والارتجال وتوسيع الدلالة، وعبر التنوُّع اللغوي والكلامي، عبر غنى المجاز، ونهشه لطمأنينة اللغة وخلخلة سكونها... إلخ إلخ؛ فبكل ذلك وغيره يبقى التعويل على «لغة» الأدب مقابل «اللغات» الأخرى التي تقع خارجه كلغة الحياة اليومية مثلا؛ فبحسب يوهان هوتسينغا **Johan Huizinga**(**1945- 1872**) فإن لغة الحياة اليومية تجور على المحتوى الأصلي للمفردات اللغوية للصور الشعرية وتفرض عليها -عوضا عن ذلك -وجودا زائفاً من عندياتها، بينما الشعر دائب العمل على استنبات واستزراع الكيفيات التصويرية الكامنة في اللغة بكل إصرار وترصُّد[2]؛ ولذا يراهن هوستييغا على الأدب بوصفه تجسيراً للهوَّة الأزلية بين الوجود والفكرة فهذه الهوة «لا يمكن الجسر عليها إلا بقوس من الخيال والتخيل. إنَّ مفهومَ الكلمات المتداولة المعتادة لا يتناسب على الإطلاق مع تدفُّق حركة الحياة وسيلانها الذي لا يتوقف»[3]، وهو ما سيصوغه بارت بالقول: «ليسَ بإمكاننا المطابقة بين مستوى متعدد الأبعاد (الواقع) ومستوى وحيد البعد (اللغة) وهذه الاستحالة الهندسية هي بالضبط ما يأبى الأدب الانصياع إليه. وعدم التوازي بين الواقع واللغة هو ما يأبى البشرُ الاعترافَ به»[4].

1- باختين، الكلمة: 159/158.

2- يوهان هوتسينغا، ديناميكية اللعب في الحضارات والثقافات الإنسانية، ترجمة صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، 2012، ص370.

3- السابق: 369.

4- بارت، درس السيميولوجيا: 17.

وهنا، تقريباً، يلتقي بـارت بباختين، وإنْ بـاختلافٍ أسـاس، فبـاختين يميـز في الأدب بـين الشـعر والرواية، فبينما يكتفي الشـعر عنـده بـوعي لغـوي واحـد ويتبنـى اللغـة الرسـمية ويؤسـس عليهـا خطابه، ويمركز الكلمة ثقافيا وقوميا وسياسيا، فإن الروائيَّ وهو يحتفظُ بمسافة متراوحة مـن كلماتـه يشق طريقه عبر غابة التنوُّع الكلامـي ممهـدا السـبيل لمـا أسـماه بـاختين باجتيـاح الـوعي اللغـوي السائد وفقدان الإحساس باللغة بوصفها شـكلا مطلقـاً للتفكـير، أمـا بـارت فـيراهن كـما رأينـا عـلى خلخلة الأدب عامةً للغة؛ فالأدبُ يعمل حسبَ بارت على ما يمكن تسميته بـ«الخسـارات العظمـى للغة... إما بأن يُعيدَ إنتاجَ تنوُّعَ الـلـهجات، أو أن يسـعى إلى إقامـة لغـة توجَـدُ عـلى حـدود هـذا التنوع الذي يشعر بتمزقه، ويشكل درجـة الصـفر بالنسـبة إليـه. بمـا أن الأدب ينكـبُّ عـلى اللغـة، ولايكتفي باستعمالها، فهو يقحم المعرفةَ في دوامـة الانعكـاس والتفكـير اللامتنـاهيين: فعـبر الكتابـة تنعكس المعرفة على نفسها وتفكر فيها دون انقطاع وفق خطاب ينفكُّ عن أن يكون أبيستيمولوجيا ليصبح درامياً مأساوياً»[1].

ما يُلفِتُ النظرَ في جملـة بـارت النافـذة هـذه أمـران: الأول تـأثُّره الواضـح، وغـير المشـار إليـه، بأطروحات باختين في مسألة تنوُّع الـلـهجات والذي سـيعود إليهـا لاحقـا في «درس السـيميولوجيا» ليقول إنه لو كان مشرِّعاً للغته الفرنسية لعمـل عـلى «تلقـين عـدة ألسـن فرنسـية تقـوم بوظـائف متباينة، وتتساوى في قيمتها.. بحيث تتعدَّدُ اللغات بعدد الرغبات»[2]، والثاني إشارته لمسـألة الصـفر في الكتابة التي فصلها في «الكتابة في درجة الصفر» حيث الرهان على كتابة تشتغل في الجهة السرية للغة حيث «يوجد في عمق الكتابة «ظرف» غريب عن اللغة كما لو أنه اتجاه مقصـد يختلـف عـن اللغة سلفا»[3] وحيث يجري العمـل عـلى تلغـيم اللغـة الأدبيـة المتداولـة، وتفجـير الـقشرة الدائمـة للمسبوكات المعتـادة والمـاضي الشـكلاني للكاتـب واسـتجاباته التقنيـة الجـاهزة وصـولا إلى الفضـاء المنفسح لكتابة بريئة بيضاء متحرّرة من كل تبعية لنظام من أنظمة اللغة حيث «تتهدَّمُ الخصـائص الاجتماعية أو الأسطورية للغة لفائدةِ حالةٍ محايدة وحالة عطالة للشكل».[4]

1- السابق: 15.

2- السابق: 18.

3- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة مترجم، الطبعة الأولى، مركـز الإنمـاء الحضـاري، حلب، 2002، ص28.

4- السابق: 101.

ولكنَّ الأدبَ يظلُّ في خاتمة المطاف ضمن دائرة الحصار نفسها: حصار اللغة التي ليست في خاتمة المطاف سوى إشارات بدائية للأشياء، مسميات واهنة لغنى العالم اللامحتمل، ولانفراطه الخارج عن كل تحديد ووصف، واختراقاته كلها تتم داخل هذه الدائرة، ولذا لا يمثل الأدب حلاً للمسألة إذن، بل تأجيلا لانفجارها، لذا سيشير بارت نفسه بيأس إثر انفراط توقه الممض إلى كتابة بيضاء، واكتشافه خيانة هذه الكتابة، وانتباهه إلى كتل الأشكال المتحجرة التي تحكم الخناق أكثر فأكثر حول نضارة الخطاب الأولى[1] إلى استحالة النجاة من سلطة اللغة، تماما مثلما علَّقَ باختين قبلَه مسألةَ التحرُّر من ربقة اللغة - بعد تحمسه لفكرة التحرُّر الكامل عبر التنوُّع الكلامي - على عاتق المستقبل كما مرَّ بنا؛ وبذا تنغلقُ الدائرةُ مرة أخرى بعد انفتاحها تنظيريا للتأكيد على انغلاقها.

ختاماً،

لا يمثّلُ كشفُنا لمأزق اللغة حلا بل تنويراً؛ فكشفُ استراتيجيات اللغة، والإقرار بنسبيتها المطلقة، ومحدوديتها وجزئيتها، والتحديق في شفا الهُوَّة التي تفصلها عن الفكر -حتى من داخل اللغة نفسها وبمعجم مفرداتها وبحدودها التي تضعها - يفتح البصيرةَ على المأزق البشري برُمَّتِهِ، ويشرع الباب للتفكير في الخروجِ من من قيد ما نفكِّرُ فيه إلى أفقِ ما ينبغي أن نفكّرَ فيه»، مما يفسحُ المجال لهذا الكائن البشري لإبداع عالمٍ جديد ومغاير ومتحرِّرٍ من ربقة هذا القيد الذي ظل ملازماً له طيلةَ تاريخه. ويمثّل التعويل على المتعدّد، والمختلف، والمنفتح، والهامشي، والمنفلت في درس التنوُّع الكلامي وعبرَ آلياته التي وضَّحها باختين «قوة جوهرية مبدعة» في هذا الطريق، وذلك عندما «لاتتردد الأصداء الحوارية في قمم معاني الكلمة بل تنفذ إلى الطبقات العميقة للكلمة وتجعل اللغة ذاتها والرؤية اللغوية حواريتين»[2]؛ وبهذا يكون باختين قد بدأ من النص لينتهي إلى العالم، بدأ بتأسيس الرواية عبر تحليل ميكانزمات التنوُّع الكلامي الذي يشتغل عليه هذا الجنس الأدبي لينتهي إلى إعادة تأسيس العالم عبرَ كشفِ عمق الهُوَّة التي تفصلُ العالمَ عن اللغة؛ وهذه إحدى التجليات العديدة لعبقرية باختين الشاسعة.

1- السابق: 103.

2- باختين، الكلمة: 41/40.

قائمة المراجع:

أولاً: العربية

1. آني إرنو، المكان، ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1994.
2. أفلاطون، المحاورات الكاملة، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994.
3. بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2007.
4. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.
5. الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985.
6. جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، سلسلة عالم المعرفة 145، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.
7. جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، ط 1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.
8. رولان بارت:
   - الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002.
   - درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993.
9. ستيفن بنكر، الغريزة اللغوية: كيف يبدع العقل اللغة، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، دار المريخ، الرياض، 2000.
10. سعيد الأفغاني، في أصول النحو، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، بيروت، 1994.
11. سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: دراسة في علاقات النصية رواية العلامة بن سلام حميش نموذجا، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006.
12. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الاقتراح في علم أصول النحو، قرأه وعلق عليه محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.
13. شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، سلسلة عالم المعرفة 101، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986
14. عباس الحاج الأمين، «عنف اللغة ولغة العنف في المشهد السياسي السوداني»، فصلية تبين للدراسات الفكرية والثقافية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، المجلد الأول، العدد 15، شتاء 2016.

15. عمارة ناصر، اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، 2007.
16. فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، 2004.
17. فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربيَّة، بغداد، 1985.
18. الكتاب المقدس، جمعية الكتاب المقدس، بيروت، 1995.
19. مارتن هيدجر، إنشاد المنادي، ترجمة بسام حجَّار، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994
20. محمد محمد داود، جدلية اللغة والفكر، دار غريب، القاهرة، 2009.
21. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي (إعداد وترجمة)، اللغة، سلسلة دفاتر فلسفية 5، ط5، دار توبقال، الدار البيضاء، 2005.
22. ميخائيل باختين:
- الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.
- شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر ودار الشؤون الثقافية العامة، الدار البيضاء - بغداد، 1986.
- الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1988.
- الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
- مختارات من أعمال ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
23. ميشيل فوكو.
- الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرين،، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.
- نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا مترجم، ط1، دار التنوير، بيروت،1984.
24. نعوم تشومسكي، أشياء لن تسمع بها أبدا: حوارات ومقابلات، ترجمة أسعد الحسين، دار نينوى، دمشق، 2010.
25. نورمان فيركلف، اللغة والسلطة، ترجمة محمد عناني، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.
26. يوهان هوتسينغا، ديناميكية اللعب في الحضارات والثقافات الإنسانية، ترجمة صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2012.

ثانياً: الأجنبية

1. . M.M Bakhtin, The Dilogic Imagination: Four Essays ,edited by Micheal Holquist,translated by Caryl Emerson and Micheal Holquist,University of Texas Press,. Austin,1981.
2. Noam Chomsky. Language and Politics. Carlos-Peregrin Otero (editor). second edition. Scotland: AK Press, USA ,2004.
3. Franz Kafka. Letters to Friends,family,and Editors. Richard and Clara Winston (translators). Schocken Books, New York,12016.
4. Mika Lähteenmäki, Hannele Dufva (editors). Dialogues on Bakhtin: Interdisciplinary Readings,University of Jyväskylä Centre for Applied Language Studies, 1998.

فوكو

السّلطة بوصفها خطابا:

إجراءات الخطاب لميشيل فوكو:

1984 مختبراً سردياً

تحاولُ هذه المقاربة الاقترابَ مـن مفهـوم السـلطة بوصـفها خطابـا كـما يتبنـين في حُزمـةِ الإجـراءات الخارجيـة والداخليـة والطقسـية التـي تتبناهـا السلطة بوصفها جزءا لا يتجزأ من استراتيجيات خطابها كما رصدها فوكـو في «نظام الخطاب».

وتنطلقُ الدِّراسةُ من هذه الإجراءات إثرَ مقاربتها نظرياً وتفحُّصِ حـالاتِ حضورِها في الخطاب العـربي صـوبَ اختبـار نفـاذ هـذه الإجـراءات وطرائـق اشـتغالها عمليـا في الجسـد الخصـب لمـتن سردي مركـزي مثـل روايـة 1984 لجـورج أورويـل **George Orwell**(**1950- 1903**) محـاولين الإجابـة عـن أسئلة مثل: كيف يستطيع الأدب، ممثلا بالسرد هنا، بآلياته الخاصة المعقدة، ولغته المنزاحة عن السائد، ومجرَّات تخييله تفكيكَ وفضـحَ آليـات السـلطة، ومقاومتها كما تتجلى في هذه الإجراءات الثلاثـة، ومـا المـدى الـذي يمكـن أن يبلغه الأدب في تجاوز هذه الإجراءات؟ وعما إذا كان يمكن لحلكة أوقيانيـا - سلطة أورويـل المتخيلـة - أن تـتسرَّبَ مـن شـقوق المتخيـل السردي لتغطِّـي عالمنا بأسره.

إضاءة (1)

كلُّ خطابٍ حِجابٌ.

محيي الدين بن عربي

«مشاهد الأسرار القدسية»

إضاءة (2)

السُّلْطةُ شبكةٌ منتجة تمرُّ عبر الجسم الاجتماعي كلّهِ أكثر مما هـي هيئـة منفصلة وظيفتها ممارسة القمع.

ميشيل فوكو

«نظام الخطاب»

إضاءة (3)

بمجـرَّدِ أن نفهـمَ لعبـة الهياكـل والقـوى التـي تشـكِّلُ السـلطة في عالمنـا المعاصر يصبح من الممكن أن نتبنَّى في مواجهتها استراتيجيةً شاملةً بـدلاً مـن ردود الفعل العشوائية والفردية التي لا رابطَ بينَها.

ألفين توفلر

«تحوُّل السلطة»

توطئة

رُبَّمـا يمثِّـل مشروعُ ميشـيل فوكـو **Michel Foucault(1926-1984)** المشروعَ النقـديَ الأكـثرَ جذريةً وتأثيرا في الفكرِ المعاصرِ، ليسَ لأنهُ أعادَ صـياغةَ مفهومِنـا لعـددٍ مـن الأنسـاقِ الكـبرى التـي تعمل في قلـبِ الخطـاب المعـرفي كالسـلطة والمراقبـة والضـبط والعقـاب، وكيفيـة اشـتغالها، أو لأنَّ استراتيجياتِ تحليلِ الخطـابِ التـي طورهـا سـاهمتْ جـذرياً في تغيـيرِ أدوات الفلسـفة ومناهجهـا وموضـوعاتها وزحزحَـتْ مراكـزَ اهتماماتهـا بحيـث يمكـن مرْحلـةُ دراسـة الخطـاب إلى مـرحلتين تاريخيتين: ما قبل فوكو، وما بعده، أو لإعادته لصدارة المشهد ما تمَّ قمعـهُ وتهميشـهُ طـويلاً، لـيسَ كلُ ذلكَ فحسبَ، بلْ لأنهُ غيَّرَ جذرياً مفهومَنا للمعرفة عـبر ربطِهـا بمـا تـمَّ إغفالـه طـويلاً: السـلطة أساسا، تلكَ التي تكتسبُ دراستها كلَّ يوم أهميةً مضاعفةً بسبب العلاقات التي لا تني تشبيكَها عبر نسج تحالفاتها الشرسة بين رأس المال والتقنية والعنف المتسرب حتى أدقَّ تفاصيل اليومي والعادي في كوكب العولمة والتجـارة الحـرة والفضـاء السـبراني المفتـوح تزامنـاً مـع مفارقـة قيامـة القوميـات وابتعاث نار الأديان والأيديولوجيات الخامدة في أكثر تمظهراتهـا بأسـاً: الاحتكـام إلى سـلطة نصـوص السرديات الكبرى المصمتة والنهائية والمتعالية.

وبينما يُنظَر لرفيقه دريدا (1930-2004) بنوعٍ من الحذر في الأوسـاط الأكاديميـة - لحُزمـةٍ مـن الأسـباب أهمُّهـا غموضـه وغنوصـيته وهوسـهِ بسراب كتابـة تمحـو باسـتمرارٍ لـيس نقـاطَ تمَرْكُزِهـا فحسب، بل شظايا لا تمركزها، وكذلك هوسه المفـرط بالإبهـام اللغـوي حتـى تخـوم العـماء المطبـق حيث يمكن أن ترفرف أعلام رياح الخواء المرعبة، فإنَّ فوكو ينالُ تقديراً عميقاً داخل هـذه الأوسـاط وخارجها على السواء؛ فإدوارد سعيد **Edward W. said(1935 – 2003)** مثلا والذي عكف مطولا على مشروعي فوكو ودريدا يلخِّصُ ذلك بالقول: «يختلف التطور الجاري في أعـمال فوكـو عـن هـذا النـوع مـن العمـل [أي تفكيـك دريـدا] بكونـه عمـلا إيجابيـاً وتقـدمياً، وباكتشـافاته ذات الطاقـة الهائلة»[1].

1- عدة مؤلفين، ما وراء التفكيك، ترجمة محمد عبد الرحمن حسن، الخرطوم، دار سلوم للنشر، 2009، ص175.

تقصِّي المسار المتشعّبِ لأطروحات السلطة عند فوكو عبر أعماله الكبرى - ابتداءً من «المرض العقلي وعلم النفس» 1954 و«تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي»1961 مروراً بـ«الكلمات والأشياء» 1966 وحفريات المعرفة 1969 وغيرها، وانتهاءً بـ«استعمال اللذات» و«الانشغال بالذات» 1984 اللذين يمثلان الجزءين الثاني والثالث من عمله الموسوعي الكبير «تاريخ الجنسانية»، والأعمال التي ما زالت تصدر بعد رحيله- مستحيل حرفياً لاسَّيما في سياق مقاربة موجزة كهذه منشغلة أساساً بنص قصير من هذه المدونة الشاسعة.

لكُلِّ ذلك وغيره سيكتفي هذا المقال بمقاربة أوليَّة لمفاهيم فوكو حول الإجراءات التي تتبناها السلطة، بالمعنى الفوكوي الواسع، وهي تنتجُ خطابها بوصفه «ممارسة لها قواعدها»[1] فيما هي تشكل الخطابات الأخرى التي تقع على حوافه وتدمجها بخطابها، وهي المفاهيم التي عرضها في الدرس الافتتاحي الذي ألقاه في الكوليج دو فرانس في الثاني من ديسمبر 1970 بعنوان «نظام الخطاب» ويمثِّل، كما هو معروف، أولَ حلقة من سلسلة طويلة من المحاضرات دأبَ فوكو على إلقائها بانتظام في الكوليج ضمن كرسيّه الذي حمل عنوان «تاريخ أنظمة التفكير» وذلك منذ أوائل ديسمبر 1970 حتى أواخر مارس 1984 - باستثناء عام واحد هو العام 1977 حيث حصل على منحة تفرُّغ لمدة عام - أي حتى قبيل وفاته بأسابيع قلائل في الخامس والعشرين من يونيو 1984 حيث ألقَى درسه الأخير في مارس بعنوان «جرأة الحقيقة» عن الفلاسفة الكلبيين اليونان. وقد جُمِعت هذه المحاضرات بعد وفاة فوكو على يد رفيقه الأستاذ الجامعي دانييل ديفير، وشُرِع في إصدارها بإشراف ديفير وعدد من الباحثين الفرنسيين ابتداءً من العام 1997 في سلسلة من ثلاثة عشر كتاباً تُرجِم بعضُها إلى العربية، وقد ترجم المفكر والمترجم المغربي محمد سبيلا المحاضرة الأولى وصدرَت في كتاب «نظام الخطاب» عن دار التنوير - بيروت في عدة طبعات، وهذه هي الترجمة التي اعتمدنا عليها في هذه المقاربة[2]، وقد سبقتها ترجمة هاشم صالح التي نشرت في مجلة الكرمل[3]، وبعض الترجمات الأخرى.

فلماذا إجراءات الخطاب في «نظام الخطاب» بالذات وكيف سنقاربه هنا؟

1- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، الطبعة الثانية،1987، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء، ص76.

2- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 2007.

3- ينظر مجلة الكرمل، قبرص، العدد العاشر، أكتوبر 1983، الصفحات 10 -43.

أولاً:

لأنَّ هذه المقاربة لن تستطيع أن تتقصَّى المفهومَ الواسع للسلطة عند فوكو لتعذُّر ذلك بسبب اتساعه الذي يفيض عن حدودها، وتشعبه الذي يفيض عن طبيعتها ستتعامل مع هذا النص الفوكوي القصير الذي يتيح فسحةَ التعاملِ معه تعاملا ذرائعياً عملانياً يتجنَّبُ التجريد الفلسفي الذي يطبع المكتبة الشاسعة التي تراكمت حول مشروعه متبعين في ذلك رغبة فوكو التي عبَّر عنها ذات مرة بأنه يأمل أن تكون أعماله «عبارة عن صندوق أدوات يبحث فيه الآخرون عن الأداة التي يمكن أن يستخدموها بالطريقة التي تناسبهم في مجال عملهم.... أنا أكتب للمستخدمين وليس للقراء»[1]، ودعوته لجمهوره في مفتتح دروس الكوليج للعام 1976«يجب الدفاع عن المجتمع» للتعامل مع دروسه باعتبارها «معالم للمتابعة.. مجرد نقاط لكم أن تستكملوها أو أن تحوِّلوها أو تغيروها، ولي أيضا أن أتبعها أو أعطي لها صورة أخرى»[2]؛ أي التعاطي معه بالطريقة التي تحيل فيها فلسفته التي كشف بها استراتيجيات خطاب السلطة إلى أدوات مرنة ومفتوحة للمقاومة؛ وهو ما يكتسب ضرورته وإلحاحه الممضَّ من مجابهة السلطة في عالمنا برُمَّتِه، وفي عالمنا الثالث تحديداً بتعرية الآليات التي يقوم عليها خطابها وتسوّق به استمرارها بدلا عن مواجهتها كما تتبدَّى في وجهها السياسي أو العسكري، أي في أكثر تمظهراتها وضوحاً ومباشرة مما يديم استمرارها ويعيد تدويرَها إذ يقاتلها بأدواتها ذاتها التي تمتلكها وتتقنها بدلا عن كشف استراتيجياتها المتحوّلة؛ فمن أهم دروس فوكو في استراتيجيات المقاومة: إعادة تعريف السلطة ذاتها كاستراتيجيات خطابية متغيرة أكثر من كونها شكلا معيناً للهيمنة؛ وبالتالي فإنَّ «أشكالَ المقاومةِ المتعدّدةِ ليس ضد مؤسسةٍ سلطويةٍ بعينها أو ضد جماعة أو طبقة معينة أوْ نخبة مسيطرة - حاكمة بقدرِ ما يعد رفضا لممارساتِ تكتيكٍ أوْ استراتيجية معينة تمنحُ شكلاً خاصا لسلطة ما تفرض أسلوبها على

1 - **Gary Gutting, Foucault: A Very Short Introduction (Oxford: Oxford University Press,2005), p.112/113**

عن:

جوده محمد إبراهيم أبو خاص، المنظور الفلسفي للسلطة عند ميشيل فوكو: دراسة في الفلسفة السياسية والاجتماعية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1،2017، ص32.

2- ميشيل فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة وتقديم وتعليق د. الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، 2003، ص33.

حياتنا اليوميـةِ المبـاشرةِ وتضـعنا في صـورة (هُويَّـات ذاتيـة) علينـا ألا نغادرهـا كيْ يمكـنَ إخضـاعنا للمراقبةِ، وبالتالي التبعية»[1]؛ إذ إنَّ ربـط المقاومـة بسـلطة معينـة يمكـن أن يـتلاشى أو يضـعفَ أو يرتبكَ بمجرد تغيير هذه السلطة لشكلها؛ فضمن ما كشفه عمل فوكـو أنَّ السـلطةَ «أكـثر دهـاءً لأنَّ أشكالها الأساسية يمكن أن تتغير كرد فعل لجهودنا المستمرة في تحرير أنفسنا من قبضـتها»[2]؛ ولـذا تظلُّ أدوات المقاومة الفوكوية لا تُستعاد بقدر ما يجري شحذها وإرهافها ودفعها لسياقات جديدة في مجابهة السلطة التي لا تكف عن التحوُّل والتشظي مخترقة كافة أشكالها التي نحاول صبَّها فيهـا وكما نبَّهنا فوكو غيرَ مرة فإن «السلطة حاضرة في كل مكان، ولكن لـيس لأنهـا تتمتـع بقـدرة جبـارة على ضمّ كل شيء تحت وحدتها التي لا تقهـر، وإنمـا لأنهـا تتولَّـد، كـلَّ لحظـة، عنـد كـل نقطـة، أو بالأولى، في علاقة نقطة بأخرى. إذا كانت السلطة حالة في كل مكـان، فلـيس لأنهـا تشـمل كـل شيء وإنما لأنها تأتي من كل صوب»[3]؛ وكما ينبَّه آلفين توفلر **Alvin Toffler**(**2016- 1928**) في «تحول السلطة» فإنه «بمجرد أن نفهم لعبة الهياكل والقوى التي تشكّل السـلطة في عالمنـا المعـاصر يصبح من الممكن أن نتبنَّى في مواجهتها استراتيجية شاملة بدلا من ردود الفعل العشوائية والفرديـة التـي لا رابطَ بينها»[4]، ومـا فعلـه تـوفلر أنـه حـاول في ثلاثيتـه: «صـدمة المسـتقبل» و«الموجـة الثالثـة» و«تحوُّل السلطة» الكشفَ عن هياكل قوى السلطة في عالمنا المعاصر حيث تتحالفُ الثروةُ والمعرفـة والعنف لتشكّل استراتيجياتها العصيَّة على الكشـف في الـعصر التقنـي الـذي لم يشـهد فوكـو سـوى بداياته.

ثانياً:

يتَّسِم «نظام الخطاب» بل جُلُّ الدروس التي ألقاها فوكو في الكوليج بالمباشرة التـي تتسـق مـع أهدافنا في هذه المقاربة، وكما لاحظ غير دارس فإنَّ فوكو في محاضراته ينحـو منحـيً عمليـاً مبـاشراً تخفتُ فيه، وإن لم تختفِ، مناوراتـه البلاغيـة المطولـة الناجمـة عـن اشـتغاله الـدؤوب عـلى لغتـه

1- باري باري هندس، خطابات السلطة من هوبز إلى فوكو، ترجمة ميرفت ياقوت، مراجعة وتقديم يـاسر قنصـوه، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2005، مقدمة المراجع، ص21.

2- Colin Koopman, The Power Thinker:

https://aeon.co/essays/why-foucaults-work-on-power-is-more-important-than-ever

3- جينالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الـدار البيضـاء، المغـرب، ط2، 2008، ص106.

4- ألفن توفلر، تحول السلطة، ترجمة لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، الجزء الأول، ص8/7.

الفرنسية الخاصة؛ وكما يقول المؤرخ بول فين رفيق فوكو وزميله في الكوليج فإن دروس فوكو في الكوليج «أظهرت لنا فكراً في اشتغاله الفوري، دون طلاءٍ أو تنميق ولا احتراس بلاغي كما يفعل في كتبه. فكر في مباشريته بدلا عن آخر مفكَّر فيه جيداً مع ما يقتضيه المقام من تغييرات وتعديلا وتكرار أو تحسر، احتمالات تبرز ومرات لا نتبعها إلا برهة»[1]؛ بكلمة أخرى: فكر يمضي بعيداً عن تيهِ النصية **Labyrinth of Textuality** التي طالما حذَّرَ منها إدوارد سعيد (1935 -2003) بطرق مختلفة بوصفها نأياً طهرانياً عما هوَ دنيويٌ، وآنيٌ و«ملوَّثٌ اجتماعياً» لتصير النصيَّة في هذه الحالة: «بمثابة النقيض الحقيقي لما يمكن دعوته بالتاريخ بعد تنحيته جانبا والحلول محله»[2]، ويضحى النقد فعلاً معزولاً عن جمهورهِ الحقيقي؛ فـ«النقد المعاصر، في عزوفه عن الدنيا بقضها وقضيضها كرمى لنص تكتنفه الشكوك والمغالطات إلى حد لا يتصوَّره عقل، تخلى عن جمهوره، عن أهالي المجتمع الحديث الذين تركوا تحت رحمة قوى السوق «الحرة» والشركات المتعددة الجنسية ومضاربات الشهوات الاستهلاكية. وها نحن الآن نشهد ترعرعَ رُطانة طنانة كي تحجب بتعقيداتها المرعبة الوقائعَ الاجتماعية...»[3]

وفوكو الذي يحلو له أحياناً أن يعرِّف نفسه بوصفه «صحفيا» تدليلاً على انشغاله بالآنيِّ والحاضر والمباشر، وابتعاده عن أسئلة الفلسفة «الكبرى» وحزمتها الثمينة من التجريد الميتافيزيقي واللغوي، يتساءل: «ماذا يعني اليوم القول بالفلسفة؟ إنها لا تعني تأسيس خطاب حول الكلية «مثل هيجل»... ولكنَّ ممارسةَ جملة من النشاطات. الفلسفة اليوم شكل من النشاط يمارس في مختلف الميادين»[4].

لذا يبقَى المطلبُ ملحاً وأساسياً قبل فوكو ومعه وبعده: جرُّ النقد، والفلسفة المعاصرة برُمَّتِها، صوب الاجتماعي والسياسي وغرسُها في تراب المعيش والآني والمرهَق سلطوياً مما يمكن أن يمثّل أجلى مهام الفلسفة في عالمنا المعاصر: انخراطها في غمار اليومي والهامشي، وابتعاث ما تمّ قمعه طويلا لينهض لإعادة صياغة عالم تمَّ بناؤه نيابةً عنه.

1- سعيد بوخليط (إعداد وترجمة)، سير وحوارات، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2012، ص147.
2- إدوار سعيد، العالم والنص والناقد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص8.
3- السابق: 9/8.
4- الزواوي بغوره، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص339.

ثالثاً:

يأتي درسُ فوكو الأول في الكوليج إثر إنجازه عدداً من أعماله الكبرى ابتداءً مـن «المـرض العقـلي وعلم النفس» 1954 وحتى «حفريات المعرفة» 1969 بل وما بعدها أيضا حيث عمـل عـلى تطـوير بعض أفكاره في هذا الدرس في بقية أعماله الكبرى التي أنجزها بعد ذلك؛ ولذا يمكن القول إن هـذا الدرس يمكن اعتباره عينة مكثفة لفلسفة فوكو حول السـلطة مـثلما تعتـبر العينـة المعمليـة ممثِّلـةً لكامل النسيج؛ وبذا يمكن العكوف على ضفاف جزء من متنه القصير، وهو الجزء الخاص بـإجراءات السلطة الثلاثة، مثلما كان يعكف علماء الحواشي في الثقافة العربيـة بمكـر عـلى ضـفاف مـتن الـنص الأصلي ملتقطينَ - كصيّادين صبورين - نقاطه المركزية، ومجترحـينَ أخـرى هامشـية كنقـاط مركزيـة جديدة لتوليد استنباطاتهم الخاصة وتمديد النص لبقاع جديدة لا تصلها خطاه عادة بحكم السـياق التاريخي والجغرافي الذي كان يشتغل فيه، نعم هذا ما نطمح إليه هنا: حاشية موسـعة حـول هـذا المتن الفوكوي القصير تلامس حواف حلمنـا المـزمن بعـالم تنفـكُّ فيـه عجـلات السـلطة عـن قضـبان الهيمنة، ويسترد فيه المهمَّشون لسانهم المسروق وحيَواتهم المنتهَبة.

رابعاً:

يشتغل فوكو، كما هو معروف، في سياق أوربي صرف دون أن يعيرَ نظرة لأشكال السلطة الدينية والعشائرية والقبلية والعرفية والعسكرية التي تقع خارج القارة الأوربية والعـالم الغـربي عمومـاً إذا استثنينا اهتمامه بالثورة الإيرانية الذي أوقعه في الكثير من الالتباسات عندما وجد نفسـه في سـياق تختلف إحداثياته عما أَلِف؛ فإذا كانت أوربا قد تحررت من السرديات الكبرى **Grand Narrative** بحلول عصر الأنوار؛ فإن هذه السرديات ما زالت تفعل فعلها في مناطق أخـرى مـن العـالم وتشـكل الهُويَّة والتاريخ والجغرافيا، وتحدِّد العلاقة مع الآخر لتنتج أشكالا أخرى من السـلطة تكـاد تتفلـت خارج الخطاب الفوكوي.

كما أنَّ فوكو يعمل في سياق اسـتراتيجيات الخطـاب السـلطوي التقليـدي قبيـل انفجـار الفضاء السبراني وثـورة الاتصـالات، ومصـادرة الواقـع الفعـلي لصـالح واقـع افـتراضي تمسـك بخيوطه التحالفات المعقدة بين رأس المـال والمعرفـة التقنيـة والعنـف المسـتتر مـما أحـدث تحولاتٍ مذهلةً للسُّلطةِ مثَّلَ بعضها قطيعةً مع أشكال السلطة القديمـة وتاريخهـا العريـق،

وإذا كانت ثمةَ آليَّات قديمة ما زالت توالي عملَها فإنها تفعل ذلك وفق معطيات جديدة؛ إذ يكشف الفضاء السبراني المفتوح عن متاهة سلطة افتراضية تمحو نقاط تمركزها باستمرار وتنسج شباكها من الغياب، وتتكثَّر بلا نهاية في فضاء لا يعرفُ حدوداً تتكفَّل التكنولوجيا لا الأيديولوجيا بتمديده ليشتغل على تغييب الواقع الفعلي لا تأسيسه، وخلق حقائق جديدة بدلا عن تزييف الحقيقة القائمة، وتشييد واقع جديد افتراضي بدلا عن تطبيع الواقع الفعلي، وتشتيت المعنى لا إعادة تشكيله وتوجيهه، والإيهام بالمشاركة النشطة للمستهدَف لا دفعه، صراحةً أو ضمناً، لخانة السلب والتلقي حيث يمكن لآليات الضبط الفوكوية أن توالي عملها، ولكن وفقا لمنطقِها السبراني الجديد إذ «يحتفظ الخطاب في الفضاء الافتراضي بآليات الضبط ذاتها، لكن بطابع يطغى عليه التداخل واللا تحديد، والترابط والانفصال وإخفاء الأصول والمرجعية والاستبدال؛ لذلك يعيدُ الفضاءُ المعلوماتيُّ بناءَ هُويَّةِ الخطاب وفقَ منطقِهِ الترابطيّ والتشعبيّ حيث يلغي الحدودَ الفاصلة بين المرسل والمتلقي والمؤلف والقارئ ومحتوى الخطاب وسياق الخطاب والمعنى واللا معنى مما يترتب عليه تحوّل الفرد القارئ/المؤلف المنعزل إلى شبكة عامة تنهار معها الذات المتعالية التي تحقق وجودها من خلال امتلاك الأصل، كما ترتحل السلطة من وضعها الكلاسيكي الاستاتيكي إلى وضع جديد ديناميكي»[1].

وإذا كانت السلطة التقليدية، قبل العصر الرقمي، تجاهدُ لتخفيف وطأة حضورها المركزي الباهظ لتشتت الانتباهَ بعيداً عن هيمنتها فإنَّ سلطةَ الفضاء السبراني لا تحتاج إلى ذلك أصلا؛ فما من مركز أساساً يلفت الانتباه ويمكن منه توقُّع الضربات أو امتصاصها أو تفاديها، وكل هذه المعطيات تستلزم قراءة جديدة لفوكو تشتغل على المهمة الأساس: دفعها إلى سياقات جديدة.

خامساً:

تقدم إجراءات الخطاب كما بيَّنها فوكو في هذا الدرس الافتتاحي مادةً ثمينةً للتحليل السردي بسبب نفاذها الفكري الذي يشرعُ الباب واسعاً لاختبارها عمليا كما تتبدى على

1- مصطفى بوقدور، سلطة الخطاب في الفضاء المعلوماتي: قراءة في منطق السلطة الافتراضية ضمن: الكتابة والسلطة، بحوث علمية محكمة، إشراف وتنسيق: عبد الله بريمي وسعيد كريمي والبشير التهالي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص380.

الجسد السردي الخصب لـ«1984» الرواية التي سنشتغل عليها بوصفها مختبراً لإجراءات السلطة كما رصدها فوكو.

ويتَّصِلُ كلُّ ذلك برغبتنا في ربط نص فوكو ليس بواقعنا المعاصر فحسب، بل بالأدب أساسا؛ فقد كان الأدب هو أحد المواقع المثالية التي جرت فيها منازلة السلطة: تفكيكاً وفضحاً عبر الاستراتيجيات النصية الخاصة التي تجابه بها النصوص السلطة، وإذا كانت الفلسفة قد اكتفت بالتحليل دون أن تتقدم أبعدَ صوبَ ابتناء آليات مقاومة باسم موضوعية الخطاب، والحفاظ على تماسكه الشكلي، وتجريده النظري، وخشية تحوُّل الفيلسوف إلى داعية، فإنَّ الأدباءَ على العكس: انخرطوا في كشف السلطة وتعريتها دون أن يتحوَّلوا إلى دعاة لتعويلهم على ميكانزمات النصوص نفسها واستراتيجياتها الماكرة غير المستنفدة أبداً؛ وقد غابَ كلُّ ذلك، بشكل كبير، عن مشروع فوكو؛ أي الالتفات لتعريةِ النصوصِ الأدبية لآليات السلطة بميكانزماتها الخاصة ودون أن تمنحَ ذلك اسماً أو شكلا؛ ولذا يبدو المطلب ملحا لدمج الأدوات الفوكوية بثنايا التحليل السردي، وتقصِّي الطريقة التي تعمل بها تلك الأدوات النظرية - إجراءات الخطاب في حالتنا هذه - إثرَ تورطها بتيه النصوص السردية، وهو ما نحاولُ مقاربته في الجزء الثاني من هذه المقاربة أي «دعوة منظور فوكو إلى العمل»[1] كما يقول فيركلف مقتبساً عن كورتين، والاستجابة لدعوة إدوارد سعيد الذي خلص بعد مقارنته المتشعبة لمشروعي فوكو ودريدا إلى القول: «وأما إحساسي حيال الوعي النقدي المعاصر كما يمثله دريدا وفوكو هو أن هذا الوعي، بعد أن عزل نفسه مبدئيا عن الثقافة السائدة، وبعد أن تبنى ثم موقفاً وموقعاً معارضاً مسؤولا لمصلحته، يجب عليه أن يستهلَّ فعاليته الفرعية المفيدة في محاولة منه أن يأخذ في حسبانه قوة التعابير في النصوص، وأن يكتشفها ويعرفها عقلانيا وهي تفعل شيئا مجديا إلى حد ما، فضلا عن النتائج التي يجب على النقد أن يجعل تبيانَها مهمةً من مهماته»[2].

فما الدَّرسُ الذي يقدمه لنا فوكو في إجراءات الخطاب في هذه المحاضرة التي افتتحَ بها دروسه في الكوليج دو فرانس، وكيف يمكن الانطلاق منه لتحليل نص أدبي مثل 1984؟

1- السابق: 58.

2- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد: 275.

خطاب السلطة/ سلطة الخطاب:

يستهلُّ فوكو محاضرته برغبته أن يمضي خطابه بدونـه فبـدلا أن يكـون ذلـك الـذي يصـدر منـه الخطاب يأمل أن يتحلَّل من موقع منشئ الخطاب ليكون، بتعبـيره، المعـرَّض لمسـار صُـدْفَتِهِ؛ نقطـه اختفائه الممكن، محاولا «بكل قواه، مفكّر الهوامش والجنوح، الانفلاتَ من آثار السلطة الرمزية كما أسسها دوره وهالته»[1]؛ وبذا يلامس منذ أن يطـأ العتبـة الافتتاحيـة لخطابـه أولى الإجـراءات التـي تتبناها السلطة ليس لـلـهيمنة على الخطاب، بل للاندماج به، ليكون هو ذاتها وذلـك بتحديـد مـن المخوَّل بإنشاء الخطاب، وتحت أي شروط؟؛ فوقوفُ فوكو ليلقي خطابه الافتتاحي في هذه المؤسسة الأكاديمية العريقة، وقد هيَّأته له سلطة المعرفة ممثَّلةً في وضعه كمفكر بـارز، مـدجَّجَا بالشـهادات التي تمنحها المؤسسة الأكاديمية، ووسط حفاوة جمهوره بـه، مسـنوداً بالمؤسسـة التـي تقـدم نفسـه بوصفها وسيطا لنقل الخطابات وتداولها فيما هي تراقـب الخطابـات وتخضـعها لقوانينهـا، وتحـدد منشئيها وتقلِّص نفوذهم أو تعضِّـده، أو تلغيـه بإبعـادهم خارجهـا جسَّـدَ لفوكـو الحضـور المبـاشر للسلطوي؛ فها هو ذا «مفكر الهوامش والجنوح» يقف بقلب ساحة السـلطة بمسـتوياتها المختلفـة: الخطاب، ومنتجه، والمؤسسة التي ترعاه وتقدمه، والجمهـور الـذي يتلقـاه، والمعرفـة التـي يتلبَّسـها الخطاب.

السُّلطة هنا لا تتقدَّمُ لتخيِّم على الخطاب ومنشئه أو حتى لتخترقه وتتلـبس كيانـه كشـبح؛ بل لتكون هي ذاتها الخطاب حيث كلُّ خطاب هو بناء سلطوي أيديولوجي يعمـل كمجموعـة «جزئية» ضمن مجموعة «شاملة» إذا استعرنا لغة الرياضيات، وحيث السلطة، كما نبَّهنـا فوكـو غير مرة «حاضرة في كل مكان»، فالسلطة لا تتمظهر، أو تتمثَّل أو حتى تنـدغم في الخطـاب؛ أو تتخفَّى فيه بمكر إنما هي الخطاب نفسه «ففي الخطاب بالذات، يحـدث أن تتمفصـل السـلطة والمعرفة. ولهذا السبب عينه، ينبغي أن نتصور الخطاب، كمجموعة أجزاء غير متصـلة وظيفتهـا التكتيكية غـير متماثلـة ولا ثابتـة. بصـورة أدق يجـب أن لا نتخيَّـل عالمـا لخطـاب مقسـما بـين الخطاب المقبول والخطـاب المرفـوض»[2]، حيـث يبـدو وكـأن لا أمـلَ أن تكـون «عـلى الجانـب

1- سعيد بوخليط، سير وحوارات: 138.

2- ميشيل فوكو، تاريخ الجنسانية 1، إرادة المعرفة، ترجمة مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مراجعة وتقديم مطـاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص108.

الآخر من الخطاب»[1]، أن تكون خارجَ خطاب السلطة؛ ففـي اللحظـة التـي نفكـر فيهـا بـذلك تـرد السلطة ساخرة: «كلنا هنا لنريك أن الخطاب خاضع لقوانين، وبأننـا نسـهر، منـذ زمـن طويـل، عـلى ظهوره، وأن مكانا قد أعد له، مكانا يشرفه لكنه يجـرده مـن سـلاحه، وأنـه إذا حصـل أن كانـت لـه بعض السلطة فإنه يستمدها منا ومنا فقط»[2]؛ ومن هنا ينطلق فوكو من افتراض أساس: «أنَّ إنتـاج الخطاب مراقبٌ، ومنتقى، ومنظَّمٌ، ومُعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التـي يكـون دورهـا هو الحدُّ من سلطاته ومخاطره، والتحكُّم في حدوثه المحتمل، وإخفـاء ماديتـه الثقيلـة الرهيبـة»[3]، وهي الإجراءات التي يرصدها فوكو في محاضرته، والاستراتيجيات التي تمارسها السلطة لمجابهة ذلـك «الشيء الخطير جدا في كون الناس يتحدثون وفي أن خطاباتهم تتكاثر بلا حدود؟»[4]، وكيـف أنهـا لا تكتفي بتشكيل الخطاب فقط، بل، وتزامنا مع ذلـك، تـتحكم فـيما قبلـه وبعـده ومـا يجـري أثنـاء تداوله؛ ومنتجـه ومسـاره وتوزيعـه وفجـوات صـمته، بـل وعلامـات مقاومتـه ونقـاط مباينتـه عـبر إجراءات معقدة متداخلة ومتنامية باستمرار.

قسَّم فوكو هذه الإجراءات إلى ثلاثة إجراءات تحتوي كل منها بدوره على ثلاثة إجراءات فرعية، وكخطاطة أولية يمكننا تمثيل إجراءات خطاب السلطة التي رصدها فوكو في الشكل التالي:

1- نظام الخطاب: 3.

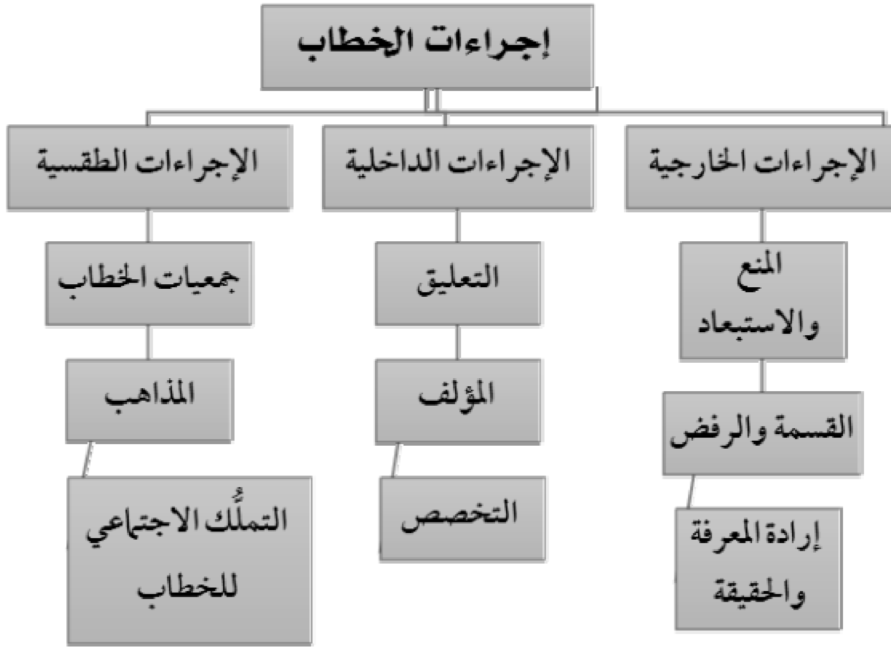
2- السابق: 3.

3- السابق:4.

4- السابق:4.

شكل (1)

إجراءات خطاب السلطة عند فوكو



أولا: الإجراءات الخارجية:

تشمل الإجراءات الخارجية في منظور فوكو: المنع، والقسمة والرفض، وإرادة المعرفة والحقيقة.

المنع:

يشمل المنع: الموضوع، والسياق، والمتحدث.

- الموضوع: أي تحديد الموضوعات التي «يجوز» تناولها وتلك التي لا يجوز تناولها؛ فـ«ليس لدينا الحق في أن نقول كل شيء» ولا بأي طريقة، إذ يجري تحديد: ماذا يجب أن يقال وكيف يقال.
- السياق: أي ما الذي يجب أن يقال في كل حالة؟، وكيف تجري إكراهات أننا «لا يمكن أن نتحدث عن كل شيء في كل ظرف»؟
- المتحدث أو حق الامتياز: أي من يحقُّ له أنْ يتحدَّثَ؟«من يمنح الحق في إنشاء الخطاب، وتحت أي شروط؟

ولكن المنع لا يمضي على هذه الصورة المباشرة المبسطة المختزلة وإلا جازفت السلطة بمواجهة عصيانها، والتمرد على أوامرها المباشرة المصطدمة ببداهاتنا؛ لذا فإن السلطة تشتغل في سياق الاختيار أكثر من اشتغالها على سياق الإجبار حيث يخضع الأفراد في العمق لما يظنونه اختياراتهم الفردية، أي حيث يمكن للأفراد أن يرسفوا بكامل أغلالهم اللا مرئية بوصفهم أحرارا؛ فلأسباب مثل هذه لا تمضي هذه الإجراءات كمعادلة رياضية يسهل كشفها بل «تتقاطع وتتعاضد أو يعوّض بعضها البعض مشكّلةً سياجاً معقَّداً يتعدَّلُ باستمرار»[1] لتغادرَ بقاعها المبسَّطة الماكرة المتمثلة في محددات: الموضوع، والسياق، والمتحدث.

في قلب هذا الإجراء الخارجي الأول، والقديم قِدمَ السلطة نفسها و«الأكثر بداهة وتداولا» تقبع القائمة الطويلة المعقدة للموضوعات «المحرَّمة» و«المسكوت عنها» و«التابوهات المقدسة»: الدين، الجنس، السياسة، المواضعات الاجتماعية.. إلخ إلخ والتي يجري تعديلها باستمرار لا بغرض فتح مسام في جدارها الصلد كما قد يبدو، بل لسبب أبعد:

1- نظام الخطاب:4.

تأكيد وجودها وتثبيت مبدأ بداهتها وطبيعيتها ووضعها في عداد المسلَّم به، وهي عندما تبدأ ببراءة ووضوح «تحديد الموضوعات التي يجوز تناولها وتلك التي لا يجوز تناولها» كما لو كنا أمام قائمة بسيطة من المُحدَّدات يسهل اتباعها أو التمرُّد عليها، تستبطن أنَّ هذه المحددات يمكن أن تتشعب بحكم تعالقاتها مع غيرها وتتسع بدهاء لتلتهم وجودنا البشري برمته؛ فكشْطُ بعض الموضوعات والكلمات من قائمة التداول ليست سوى خطوة أولية في الدرب الطويل للإخضاع، وبتعبير فوكو في درس «الجنسانية» فإن «منع بعض كلمات، والالتزام بنظافة العبارات، وكل الرقابات الممارسة على المفردات قد لا تكون سوى تدابير ثانوية بالنسبة إلى هذا الإخضاع الكبير، وسوى طرق لجعل الإخضاع مقبولا من الناحية الأخلاقية، ومنتجا من الناحية التقنية»[1]؛ فالسلطة لا تتقدم عارية لتأمر: افعل، ولا تفعل؛ فهي لا تعرِّض خطابها إلى الشمس بهذا الشكل حتى لا تجازف بتبخُّرِه، ونحن «نحتمل السلطة شرط أن تقنّع جزءاً من ذاتها. ونجاحها يتناسب مع ما تفلح في إخفائه من آلياتها. هل في وسعنا أن نقبل بالسلطة إذا كانت وقحة كليَّاً؟ السرية ليست بالنسبة إليها تجاوزاً، بل هي ضرورية لعملها. ليس لأنها تفرضها على الذين تخضعهم، ولكن ربما لأن السِّريةَ ضروريةٌ لهؤلاء أيضا: هل كانوا يقبلون بها لو لم يروا فيها حداً بسيطاً مفروضاً على رغبتهم، تاركةً لهم قسطا من الحرية لا يمس، ولو أنه محدود؟ فالسُّلطة، كحد مرسوم للحرية، هي في مجتمعنا على الأقل، الشكل العام لمقبوليتها (إمكان قبولها)»[2]؛ ومن ثم يقترن المنعُ عادةً بالمنح سيَّما في السلطات الحديثة التي تقلّص حقل الممنوع فيما تفتح حقل الممنوح على مصراعيه؛ فـ«الممارسة الفعالة للسلطة لا تحتاج للإشارة إلى نزع الحرية بل على العكس من ذلك»[3].

جينالوجياً يعزو فوكو طبيعة عمل السلطة هذه في إجراءات المنع لهذا الجذر التاريخي: إنَّ مؤسساتِ السلطة الحديثة نبعت من تعدُّدِ سلطات ماضوية كثيفة متشابكة ومتصارعة، وإذا كانت هذه السلطة تريد أن توطّد نفسها فيجب أن تجري مجموعة من التحالفات التكتيكية بين هذه السلطات لإعادة توزيعها وفق حدود معينة وتدرُّج ثابت لتتمكن من تقديم نفسها بوصفها

1- ميشيل فوكو، تاريخ الجنسانية 1، إرادة المعرفة، ترجمة ومراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص42.

2- إرادة المعرفة: 96.

3- باري هندس، خطابات السلطة من هوبز إلى فوكو: 127.

نظاماً موحداً يماهي إرادته بالقانون قبل أن يبدأ شكل الأساليب السلطوية الحديثة «التي تعمل لا بواسطة الحق بل بواسطة التقنية، لا بواسطة القانون بل بواسطة الضبط، لا بواسطة العقاب بل بوساطة الرقابة والتي تمارس على مستويات وحسب أشكال تتجاوز الدولة وأجهزتها»[1]؛ فهي تسعى إلى إدارة الحياة لا إلى فرض الموت أو التهديد به كما كان يجري الأمر قديما، وهو ما يجري الآن بخطي متسارعة في العصر السبراني الذي لم يشهد فوكو سوى بداياته.

تمثيلا: يمكن للجسد أن يمثل موقعاً خصباً لاختبار فرضيات المنع المعقدة هذه، وذلك عبر خطاب الجنسانية الذي يطوّقُ الجسد الإنساني كله بوصفه جسدا جنسيا يجري تطويعه عبر ثنائية لعبة «المنح والمنع»؛ فتكثُّر الخطابات حول الجسد، كما وضح فوكو مطولا في درس الجنسانية، ليس الغرض منه السماح بالمزيد من المعرفة، أو تأكيد بداهات الجسد بل توسيع حقل الجنسانية لتلُفَّ الجسد في دوامتها المرعبة ليغدو حقلا جنسياً بالكامل مغموراً من كل الجهات بتكثُّر خطابات السلطة التي تحدِّدُ كلَّ مرة ما يُسمح بإبرازه وما لا يسمح، وما يسمح بقوله عنه وما لا يسمح، وكيف يجب أن يقال كل ذلك، حقلاً ملغَّماً ينذر بالهلاك ما لم يسيَّجْ بخطاب كامل مشيّد بلبنات لا تنفد من النصوص التي تؤسطره لتمنع النفاذ إلى حقيقته وبداهته؛ والجنس لم يمنع من الكلام، بالعكس: لقد سمح له أن يتكلم كثيرا جدا وبلا توقُّف وعبر كل الوسائط المتاحة لدرجة أن يتهجَّسَ في المخيلة، أي أن يكون هاجسا دائماً يرافق الإنسان في حلّه وترحاله، ويضحى أحد المواقع المثالية التي ينبثق منها خطاب السلطة وبها يتشكَّل، ولكن وفق أيّ استراتيجيات خطابية ينبغي له أن يتكلَّم؟ كيف «يجب» عليه أن يتكلم؟ وهل يتكلم الجنس خارج السلطة أم في قلب عين عنايتها الرحيمة: استراتيجيات خطابها؟

يوضِّحُ فوكو في درس الجنسانية أنَّ «السلطة التي تأخذ الجنسانية على عاتقها ترى أنَّ من واجبها جسَّ الأجساد: فهي تداعبها عبر العيون، تقوي مواضع فيها، تكهرب بعض سطوحها، وتضفي طابعا دراميا على الفترات المضطربة. إنها تتناول الجسد باعتباره كله جسدا جنسيا. لا شكَّ أنَّ في ذلك زيادة للفعاليات وامتدادا للمجال الخاضع للمراقبة، ولكن هناك أيضا محسسة **Sensualisation** للسلطة وكسب للمتعة. وهذا ما يحدث أثرا مزدوجا: تعطى السلطة دفعا نتيجة ممارستها بالذات، وثمَّةَ هياجٌ يكافئ المراقبة التي تلاحظه، ويحملها إلى

1- إرادة المعرفة: 99.

أبعـد، وتـنعش قـوة الاعـتراف فضـول الاسـتجواب. أمـا اللـذة المكتشـفة فترتـدُّ إلى السـلطة التـي تحاصرها...»[1]، وبالجملة فإن الجنس لم يمنع من القول، ولكن «ينبغـي قولـه، وقولـه بشـكل كامـل وفق (جاهزيات) منطوقات خطابية متنوعة، ولكن كلها ملزمة على طريقتها»[2]، ويرجع فوكو هـذا الخطاب المتكثر حول الجنس إلى القرن الثامن عشر فـ«منذ القرن الثامن عشر، لم يكف الجنس عـن إثارة نوع من التهيج الخطابي المعمم. وهذه الخطابات حول الجنس لم تتكاثر خـارج إطـار السـلطة أو ضدها، ولكن هناك حيث تعمل السلطة وكوسيلة من وسائل عملها»[3]، وبذا «نسَـجت حضـارتُنا شبكةً خطابيةً هائلة من الإلزامات»[4].

ولكن هذا الخطاب المتكثِّر حول الجنس والذي يقف فوكو عند القرن الثامن عشر بوصفه بدايةً له، يعود إلى قبل القرن الثامن عشر بكثير؛ فالخطاب الديني - الذي لم يعبأ فوكـو الـذي يشـتغل في سياق علـماني صرف بتحليلـه - سِـيَّما في نصوصـه الكـبرى المؤسسـة التـي صـاغت العقـل الجمعـي لرعاياها ومنذ سفر التكوين، على الأقل، والذي ربط عُريَ الجسـد بالخطيئـة، وفجَّـر سـؤالَ المعرفـة المحايثة للسلطة:

«وقال الرَّبُّ الإلهُ: «هُوَ ذا الإنسانُ قَدْ صارَ كواحدٍ منَّـا عَارفـاً الخَـيرَ وَالشَّرَّ. والآنَ لَعلَّهُ يَمُدُّ يَدَهُ وَيأْخذُ منْ شَجَرَةِ الْحَيَاةِ أَيضاً وَيَأكلُ وَيحْيَا إلى الأَبد»[5].

هذا الخطاب التفت منذ لحظات وجوده الأولى إلى حقل الجسد ليشتغل على تلغيمه وأسطرته؛ فكيف اشتغلَ - أي الخطابُ الدينيُّ - عـلى الجسـدِ، سِـيَّما الجسـد الأنثـويِّ، محـدِّداً ومكهرِبـاً كـلَّ مليمترٍ في أرضهِ بهمَّةِ مسَّاح؟

مثَّلَ الجسد الأنثوي للديني لغـزاً مُهـدِّداً لقائمـة وصـاياه، أي لقائمـة أوامـره المتفزِّعـة مـن الرغبات والهواجس والأهـواء والأمزجـة النابعـة مـن الجسـد، والصـادرة إليـه، والمحيطـة بـه، فانشغل أولا بتعميق اختلافه عن الذكوري بغية حصاره، وظل يراكمُ النصوص والفتاوي فوقـه لا بغيةَ ستره وإقصائه فحسب، بل بغية إلغائه مـن المشـهد الاجتماعـي كُليَّـةً إلا فـيما يخـصُّ

1- إرادة المعرفة: 62.

2- السابق: 51.

3- السابق: 51.

4- السابق:51.

5- سفر التكوين 22:3، الكتاب المقدس، ترجمة فان دايك، دار الكتاب المقدس، 2002.

حاجات الذكوري الماسَّة إليه بوصفه مرفأً لسفائن شهواته، ومطفأةً للفافات حرمانه؛ ثم توسع - بوساطة آليات الترسانة الفقهية المتضخمة التي وجدت في النصوص الدينية منطلقا للتأويل المفرط - في تشريع ما يكفل للذكر حظه وافراً من حظيرة المشهيات الطيِّعة: السبايا، الجواري، الزواج المتعدِّد والعرفي والمتعي، والطلاق بكلمة واحدة ولأوهى الأسباب... إلخ إلخ، وبدلا أن يعمل كلُّ ذلك على تقليص خطورة ذلك الجسد في أطلس المتعة الذكوري الذي صاغ خرائطه بعناية فائقة فإنه قد عمِلَ على أسطرته، وشُيِّدَتْ فانتازيا كاملة حول جنانه الموعودة المحرَّمة تزامناً مع الوعود السخية بلا حساب ووفق استراتيجيات خطابية لا حدَّ لفانتازيتها بحيازة ذلك الجسد في عالم آخر - فردوس مفقود سيحطُّ الذكَر الرحالَ عنده أخيراً لينهل من دنان شهواته السخية سرمدياً بلا توقُّف أو هدنة لالتقاط الأنفاس.

وفي ذلك الفردوس المفقود، ووفقَ متواليةٍ عددية محيِّرة يتكثَّرُ الجسد الأنثوي إلى عددٍ لا يُحصَى من الأجساد المصاغة شهوياً، ووفقا لأعلى معايير فانتازية يمكن تخيُّلها، ويتحوَّر جسدُه هو أيضاً، الذَّكَرُ، ليلائمَ تلك المعايير «بِذَكَرٍ لا ينثني»، والمحصِّلة: أشعل كل ذلك مخيلة المؤمن المحروم وحوَّل الجسد إلى دائرة انشغال يومية له، إلى هوسٍ دائب يتولَّدُ ذاتياً مثل نارٍ لا تنطفئ. لقد لغَّمَ الخطابُ نفسَه من داخله؛ فبينما كان يسعى لطهرانيته المستحيلة داحراً الواقع الأرضي بمخيِّلة سارد كوني، إلا في الحدود الضيقة لدائرة المسموح والممنوع، ومتجاهلا الحيوي والبديهي إلا ما سُمِح بقوله، وحاجباً الجسد الأنثوي عبر مراكمة أكوام النصوص فوقه؛ كان هذا الأرضيُّ يلغِّم الخطابَ من الداخل لتنفجر براكينه العديدة في وجوهنا، وهو ما نجد تجلياته في التراث العربي الإسلامي مثلا في: نصوص ألف ليلة وليلة، الحكايات الشعبية، خزانة التراث الأيروسي العربي، التعدُّد الزوجي، الجيوش الجرَّارة للجواري والولدان، خطاب الباه الكثيف، زواج المتعة، زواج المسيار، الزواج العرفي، نكاح الجهاد، شعر الغزل والمجون، حكايات القصور إلخ إلخ فيما يشبه لوثةً جماعية طالت فقهاءَ الأمة وسلاطينها وأمراءها وطبقاتها المختلفة سِيَّما الأرستقراطية منها.

الأمر الآخر الخاص بالمنع في خطاب السلطة أنه لا يمكنُ له أن يعنيَ الصمتَ أو الكفَّ عن الفعل؛ فالسلطة لا تطالب بمجرد الصمت في الموضوعات والسياقات التي تحدِّدُها بل تطالب بأصناف بعينها من الصمت، وأخرى من الكلام «تدعم خطابَها وتعضِّده»، وبأصناف من الكلام/الصمت أي الكلام الذي لا يعني سوى الصمت؛ والفصل بين ما يجب أن يقال

وما لا يجب أن يقال ليس بهذه المانوية التي يسهل اختراقها ليقول الممنوعون ما مُنِعوا من قوله، أو يجري التنبيه من قبل مراقب ما على ذلك الممنوع، بل ثمة جدل دائب تجريه السلطة بين الصمت والكلام سنعرض لبعض تجلياته لاحقاً.

يدخل في استراتيجات المنع هذه السياقُ الذي يحدد كل مرة ما يجب أن يقال، وأين، وكيف، والمتحدث الذي تمنح السلطة نفسها الحق في أن تحدد من هو، وشروط خطابه، حيث السلطة ليست معنية بما يقول الخطاب فحسب، بل بمن قاله أساساً حيث تتساءلُ السلطة باستمرار: مَن قال ماذا؟، أي حيث يجري بلا توقُّف تأويلُ أو كبح أو تجيير كل خطاب صادر.

القسمة والرفض:

يمثّلُ الإجراء الثاني من الإجراءات الخارجية، ويتمثل في منظور فوكو في التعارض بين العقل والحمق، أي ما بين ما أسمته السلطة جنونا وأخرجته من دائرة الخطاب المتداول بوصفه خطابا فارغاً وبلا قيمة ليجري استبعاده من قبل المجتمع والعدالة والعلم والأديان، وبين العقل وفقا لمعاييرها التي تحدد ما هو عاقل وما ليس بكذلك، وعلى الرغم من تقلّص هذه القسمة بشكل حاد في العصر الحديث إلا أن فوكو يرى أن القسمة باقية عبر استراتيجيات جديدة، ويركز على إشكاليتها الأساس: محايثة المعرفة للسلطة كما تتجلّى في مؤسساتها: العيادة، المختبر، السجن... إلخ إلخ لتنفي العقل بدعوى الجنون وهو ما حلله فوكو تفصيلا في «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» مشتغلا على سياق غربي صرف يخرج عن طبيعة هذه المقاربة ودائرة همومها واشتغالها.

إرادة الحقيقة:

الإجراء الثالث من إجراءات الخطاب الخارجية هو ما سمَّاه فوكو «إرادة المعرفة والحقيقة» حيث «التعارض بين ما هو حقيقي وما هو خاطئ» في سياق ثقافة أو نظام بعينه حيث إرادة الحقيقة «مدعمة وموجهة ممن طرف قدر هائل من الممارسات، ولكنها موجَّهة أيضاً، وبشكلٍ أعمق بدون شك، من طرف الكيفية التي استعملت بها المعرفة في مجتمع ما وبالكيفيَّة التي تقيم بها، وتوزع بها»[1]؛ وبذا يشرعُ البابَ واسعاً بهذا الإجراء لمناقشة السؤال العصيّ الذي

1- السابق: 9/ 10.

التهمَ تاريخ الفلسفة: ما الحقيقة؟ كما يشرعه لفضح التباسات «الحقيقة» بالخطاب، ولكن ما يناسبُنا هنا - في سياق إجراءات الخطاب - هو الطريقة التي خلَّص بها فوكو الحقيقة من محمولاتها الميتافيزيقية الثقيلة عندما ذهب إلى القول: «نعني بالحقيقة مجموعة من الطرائق المنظمة من أجل الإنتاج والقانون والتوزيع والتداول، واشتغال المنطوقات»[1]، وبالتالي فإنَّ «الحقيقة» مرتبطة دائريا بأنساق السلطة التي تنتجها وتدعمها، وبالآثار التي تولدها والتي تسوسها»[2]، ومن ثم يتعلق الأمر بضرورة «إبعاد الحقيقة عن أشكال الهيمنة التي تشتغل داخلها لحد الآن»[3]. أما لماذا يعتبر فوكو هذا الإجراء هو الأخطر من بين إجراءات الخطاب؛ فلحزمة من الأسباب أبرزها أن هذه القسمة بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي أثَّرتْ على تلقينا للمعرفة إثر التحولات العلمية الكبرى في القرن التاسع عشر، كما أن المنظومتين السابقتين المنظومتين السابقتين - المنع، وقسمة العقل والحمق - تصُبَّان في إرادة الحقيقة التي تأخذ هاتين المنظومتين لكي تعدِّلَهُما وتؤسِّسَهما لحسابِها، وبينما تتهشَّشُ هاتانِ المنظومتان أكثرَ فأكثر فإن منظومة إرادة الحقيقة «ما تفتأ، مقابل ذلك، تتدعَّمُ وتتجه إلى أن تصبح أكثر عمقاً وقابلية للإحاطة»[4]، وهو ما يتيح لنا مدى فسيحا من اختبارها على جسد 1984.

ثانيا: الإجراءات الداخلية للخطاب:

ويعني بها فوكو الإجراءات يمارسها الخطاب ذاته، ودعاها بالإجراءات الداخلية «إذ إنَّ الخطابات ذاتها هي التي تمارس مراقبتها الخاصة»، وهي تشمل: السرديات الكبرى، المؤلف، التخصص أو الفرع المعرفي.

السرديات الكبرى - التعليق:

من المفاهيم المركزية التي تشتغل في «نظام الخطاب» مفهوم «السرديات الكبرى» حسب الترجمة الشائعة لمصطلح **Grand Narratives** الذي يتبادل موقعه أحياناً مع مصطلحات

1- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي (إعداد وترجمة)، الحقيقة، سلسلة دفاتر فلسفية، العدد 4، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، 2005، ص117.

2- الحقيقة: 118.

3- السابق: نفس الصفحة.

4- نظام الخطاب: 10.

مترادفة مثل الحكايات المسيطرة **Master Narratives**، أو الحكايات الورائية أو الميتا حكايات **Metanarrative**، أو الأساطير المؤسسة **Founding Myths** كما أسَّسَ له جارودي في «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، ولكنا نفضل مصطلح السرديات الكبرى بالرغم من الإرباك الذي يمكن أن تثيره مفردة سرديات التي قد تحيل إلى السرد **Narration** كمفهوم مركزي في القصة القصيرة والرواية وغيرها من الأجناس السردية؛ مما يبدو وكأنه يجرف المصطلح عن دلالاته الرئيسية ويحيله إلى علم السرد ونُظُم القص أيْ إلى حقل النقد الأدبي؛ وإن كان مصطلح الأساطير المؤسسة يظل قلقا أيضا لأنه يطفح بحكم تقويمي باتر بدلالة الرفض سيَّما بعد استهلاكهِ فكرياً وسياسياً إثر تداعيات محاكمة جارودي مما يجعل التفاوض مع دلالاته المفتوحة أمرا عسيراً إنْ لم يكن مستحيلاً؛ ولذا يبدو استخدام المصطلح الشائع «السرديات الكبرى» أكثر مقبولية؛ فما يمنَحُ هذا المصطلحَ بصيغته هذه الدقةَ والتماسك اللازمين لكل مصطلح، غيرَ اتِّساعِ الجذر اللغوي للمفردة «سرد» الذي يقدّم مادةً غنية متشعبة تحتمل المعنى الوارد لمفهوم السرديات الكبرى، هو إمكانُ النظر إلى إشكالية وجودنا الإنساني بأسره باعتبارها إشكالية تورُّط في منظومة رمزية سردية تمت كتابة سطورها منذ انبلاج فجر البشرية، وبتعبير عامر عبد زيد الوائلي فإن الإنسان «يولد ثقافيا داخل سردية كبرى تكون له بمثابة «كتالوج» إرشادي من بداياته الفيزيقية إلى لا نهاياته الميتافيزيقية»[1].

ويفترض فوكو، ولكن دون يقين كافٍ بتعبيره، أنَّه ما من مجتمع يخلو من المحكيات أو السرديات الكبرى التي يتم سردها وترديدها وتوزيعها، ويشمل ذلك الصيغ والنصوص ومجموعة الخطابات التي أضيفت عليها بعض الطقوس...«وتلك الأشياء التي قيلت مرة واحدة واحتفظ بها باعتبارها تحوي سرًّا وثروة»[2]، ويميِّز بين نوعين من الخطابات: الخطابات التي تقال عبر الأيام والمبادلات والتي تذهب مع الفعل الذي نطق بها، والخطابات التي هي مصدر وأصل عدد معين من الأقوال الجديدة أو التعليقات، وهي ما سيمثل لاحقا السرديات الكبرى، ويحدِّدُ ذلك بالنصوص الدينية والقانونية أساساً، وإن كان يضيف إليها النصوص

1- المقدس والسرديات الكبرى، سلسلة ملفات بحثية، الدين وقضايا المجتمع الراهنة، تنسيق وتقديم: الحاج أوحمنة دواق، 18 أكتوبر 2016، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، تصدير: «تجديد العلاقة مع المقدس رهان تفكيك رغبة الموت»، عامر عبد زيد الوائلي، ص5.

2- نظام الخطاب:11.

العلميـة والأدبيـة أيضـاً، وربمـا يعنـي بـذلك دوغـما العلمويـة وسـلطويتها التـي لا يعـاد النظـر في مواضـعاتها، والأدبيـة التـي أضـحت عنـاصر جمالياتهـا وقيمهـا خالـدة، ليـأتي التعليـق عـلى هـذه الخطابات، التعليق الذي يشرح ويكرر، والذي يمكـن لـه أن يخفـي الأصـل ويحـل محلـه، أو يعيـد الأصل كل مرة وإلى الأبد، أو يشرعُ إمكانية الكلام في الأصل إلى ما لانهايـة.. إلى آخـر مـا فصَّـل فيـه فوكو في وظائف التعليق.

ولكن لنعد قليلا للإشارة لتأسيس هـذا المصطلح: السرديـات الكـبرى قبـل أن نـتفحص دائـرة اشتغالاته:

يعود المصطلح، إلى الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (1924 -1998) الذي أسهم كتابه العلامة «الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة» 1979 في وضع أسس ما يسـمى مـا بعد الحداثة **Post Modernism** بما في ذلك التأسيس لمصطلح ما بعد الحداثة نفسـه. وقـد وضـع ليوتار منذ الصفحة الأولى من مقدمة كتابهِ العلمَ في تعارض مع السرديات، وعرِفَ ما بعـد الحـداثي ببساطة بأنه «التشكُّكُ إزاء الميتا حكايات»[1]، ومن هنا كان هجوم ليوتار، وهجوم ما بعـد الحداثـة عموما على الحداثة بمرجعياتها وثوابتها المسبقة، أي لسرديات كبرى يمكن تعريفها بأنَّها «تشـكيلات أيديولوجيـة متحيـزة وافتراضـات مسـبقة وتكوينـات تاريخيـة وأمشـاج مـن التمـثلات المحتملـة والمتوهمة وأشتات من الحقيقة والمتخيل تمارس فعلها على الأفراد والجماعات بوصفها معياراً فكرياً أو رأياً عاماً أو حقيقةً تاريخية»[2].

تأسَّسَتْ ثقافتُنا المعاصرة بأسرها وفقاً لموجِّهات سرديات كـبرى بعينهـا أخضـعت العلاقـة بين الإنسان والعالم لنصوصها الأولى وشروحاتها وتأويلاتها، ومن ثَمَّ فإن أيَّ نَـصٍّ آخـر يبحـث ذات العلاقة بين الإنسان والعالم لن يكون سوى حاشـية عـلى الـنص الأصـلي - حتـى لـو كـان معارِضاً له لأنه ينطلق منه بوصفه أصلا - للسرديـات الكـبرى التـي لا تكـفُّ عـن التناسـل في سرديات فرعية تشتغلُ، دون توقف، في العمـق مـن خطابـات الأفـراد والمجتمعـات وتواصِـل

1- جـان – فرانسـوا ليوتـار، الوضـع مـا بعـد الحـداثي: تقريـر عـن المعرفـة، ترجمـة أحمـد حسـان، دار شرقيـات، القاهرة،1994، ص24.

2- عبد اللـه العشي (حوار)، المقدَّس والسرديات الكبرى بين الـنص المطلـق والكتابـات الأجناسـية ضـمن: المقـدس والسرديات الكبرى، سلسلة ملفات بحثية، الدين وقضايا المجتمع الراهنـة، مؤسسـة «مؤمنـون بلاحـدود»، تنسـيق الحاج أوحمنة دواق، 18 أكتوبر 2016، ص142.

تشكيلَ وعيهم القبْلي تجاهَ الآخرين، وتجاه العالم الذي تجابهُ كل غناه وتعدده واختلافاته وإشكالاته بعدتها الجاهزة من أيديولوجيا التنميط.

وتستثمرُ السُّلَطُ السياسية المخزونَ الكامن للسرديات عبر استثمارها بمصرف التطويع والملاءمة؛ فبدلا من بذل المزيد من الجهد في قمع وإرهاب رعاياها، أي بدلا من الاستعانة بوجه السلطة المباشر السياسي أو العسكري، يمكن حسب تعبير توفلر «دفع السكان إلى أن يؤمنوا رغبةً أو رهبة بأساطير أو أديان أو أيديولوجيات ملائمة، كما يمكن إقناع الرعايا بأن نظام السلطة القائمة ليس حتمياً ودائماً فحسب، بل هو شرعيٌّ أيضاً، هذا إن لم يكن قائما على حق إلهي»[1].

وبينما تنحسِرُ حُمَّى الأيديولوجيات القوية التي تجيِّر الملايينَ لصالحها وتسوقهم كالأنعام أمامها في بقاع عديدة من العالم تُعيدُ النخبُ الحاكمة في بقاع أخرى الاعتبارَ للسرديات وتتلاعب بمنظومة القيم الرمزية للإنسان عبر استراتيجيات السرديات المعقدة التي توالي بعثَها وتجديدَها باستمرار، والسلطة هنا لا تصنع الأيديولوجيا الخاصة بها من فراغ بقدر ما تستثمر فيما هو موجود بالفعل؛ أي بالاشتغال الدائب على ترسانة النصوص والقيم والمعتقدات اليُجرَى إعادة تفعيلها باستمرار لتوليد الطغيان، وبعبارة نافذة لعلي حرب فإن «النظام السياسي هو ثمرة ثقافة تولّدُ الاستبداد بنماذجها وعقائدها وقيمها ورموزها»[2]؛ فعبادة الطاغية المستشرية في عالمنا العربي/ الإسلامي هي عبادة لها جذورُها النصية والتاريخية التي تعمل في تربة لا وعينا كإكراهات تتغذى من الآبار الجوفية في تربة عقلنا الجمعي الذي شكلته المحكيات الكبرى، وذلك ما يفسِّر، ضمن ما يفسِّر، السهولةَ التي تندحر بها الثورات عادة؛ فهي لا تجابه أنظمة طاغية فحسب، بل تواجه نصوصا قارة في العقل الجمعي، نصوصا تظل تشتغل على مستوى اللاوعي، منها التاريخي الذي تم تفعيله لملاءمة اللحظة، أي قسرها فيما يبدو طواعيةً، ومنها الراهن الذي يتم تصنيعُه من ذات الخام التاريخي عبر الجهاز المؤسسي/ المعرفي، ثم يتم حقنه قطرةً قطرةً تحت جلد المجتمع ليسري في جسده بأسره.

1- ألفين توفلر، تحول السلطة، ترجمة لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، الجزء الثاني، ص296.

2- علي حرب، تواطؤ الأضداد: الآلهة الجدد وخراب العالم، الدار العربية للعلوم ناشرون - ومنشورات الاختلاف، 2008، ص163.

وفي ذات السياق، سياق المحكيات الكبرى، يمكن قراءة مجاهدات خطاب الحداثة العربية بوصفه محاولة توفيقية بين أساس تقليدي قار بما فيه من عناصر التسلط ومصادرة العقل، أساس لم يسمح الماضي ولا الراهن بمناقشته أبدا ناهيك عن تفكيكه، وبين قشرة حداثية رقيقة تمثل قمة الجبل الظاهرة وتغري بالتعامل معها بوصفها الجبل بكامله، القشرة التي تصدِّعُ تماسكَها الهشَّ دوائرُ اللا مفكَّر فيه والمهمش والمنسي.

ويتَّجِهُ منظرو ما بعد الحداثة إلى الحديث عن تفكيك هذه السرديات الكبرى في عصر ما بعد الحداثة والتبشير بـ«الانتقال من الكبريات الأنطولوجية التي تثبِّتُ الإلهَ والإنسان والعالم تثبيتا مفاهيميا مرة واحدة وإلى الأبد إلى الصغريات الأخلاقية التي تراعي شرطَ الوجود الإنساني وتنامي قدراته في تطوير مفاهيمه حول الإله والإنسان والعالم إلى مالا نهاية بحيث لا يتم الركون إلى حالة إبيستمولوجية قارة من شأنها تهميش الموقف الإنساني، وقدرته على إحداث إزاحات كبرى حتى فيما يتعلق بأقانيم الوجود التأسيسية»[1]، ولكن الوقت ما زال مبكرا لتفكيك لبنات السرديات القارة التي لا زالت توالي بعثها وتتجدد وتتجزأ عبر النصوص الثانية، أوما ما اسماه فوكو بـ«التعليق» الذي يتشكل من الخطابات الجديدة المتراكمة فوق الخطاب الأصل؛ فالخطاب الأول «كخطاب قابل لأن يأخذ دوما صبغة راهنية، والمعنى المتعدد أو المخفي الذي يبدو أنه يملكه، والإضمار والثراء اللذان ينسبان له، كل ذلك يؤسس إمكانية مفتوحة للكلام»[2]. وسرعان ما يندغم في عقدة عصيَّة على الفكِّ الخطابُ الأساس، والتعليقُ الذي يعيد قوله كل مرة بصيغ مختلفة والمؤسسة التي أعادت إنتاجه، والجمهور الذي تشرَّبه دون وعي مضاعفاً مفعولَه. ومن ثم يمكن أن يتحوَّل التبشير بتفكك السرديات الكبرى إلى سردية كبرى جديدة تعمل على استدامة هذه السرديات عبر اعتمادها أساسا للتفاوض واقتراح البدائل، وإعادة البناء على أسسها المتراكبة، والخضوع لاشتراطاتها وإكراهاتها.

2. **المؤلف:**

وفي هذا النظام من الإجراءات الخارجية يتناول فوكو علاقة المؤلف «كمبدأ تجميع للخطاب، كوحدة وأصل لدلالات الخطابات، وكبؤرة لتناسقها»[3]؛ ويرى أن «مبدأ المؤلف

1- المقدس والسرديات الكبرى: 10.

2- نظام الخطاب: 13.

3- نظام الخطاب: 14.

يحد من صدفوية الخطاب» بواسطة لعبة هوية تتخذ شكل الفردية، وشكل الأنا»، ومن هذه النقطة ننطلق لنسمحَ لأنفسنا بالاستطراد قليلا حول علاقة الخطاب بمنشئه.

يطوِّق الخطابُ منشئَه بالرغم من أنه يسعى لبث خطابه بوصفه مالكا له، أي بوصفه خازنَ معرفة يمتُّ باحتكارها، وحاملَ أيديولوجيا يسعى لفرضها، والأهمُّ من كل ذلك صاحب سلطة يسعى لتعزيزها مستثمراً رأسماله الرمزي المتمثِّل في معرفته أو متخيَّلِه؛ فقد تعلَّمنا مع بورديو أنَّ «كلَّ رأسمال مهما كانت الصورة التي يتَّخذُها، يمارس عنفاً رمزياً بمجرد أن يُعترَف به؛ أي أن يُتجاهَل في حقيقته كرأسمال، ويفرَضَ كسيادة تستدعي الاعتراف»[1]؛ فالاسم يعزِّز سطوتَه عبر مراكمة رأسماله الرمزي المجتمعي؛ وسرعان ما يدخل هذا الرأسمال إلى مصرف السلطة حيث تتعدَّدُ عملياته المصرفية الجديدة: فمن ناحية يمكن للسلطة أن تحيطَ بعض الأسماء بالقداسة، وتعزِّزها بالألقاب المناسبة، وفي حالة بعض الأسماء التاريخية مثلا فإنها تستمرُّ في تشغيل فوائدها وهوامش أرباحها عبر إعادة إنتاج خطاباتها باعتبارها نصوصاً مؤسسة لا يجري مداولتها في الفضاء العام إلا عبر التعليق ومراكمة الأقوال عليها، وهكذا يمضي الاسم عاماً بعد عام، وعقداً إثر عقد، وقرناً بعد قرن في مراكمة سطوته على العقل الجمعي مغلقاً منافذَ التفكير إلا عبرَ الكُوَّة الضيقة التي تسمح بها الرقابةُ أو تتيحُها مناوراتُ التأويل أو التحريف.

ولا يستقبلُ هذا المصرفُ رأسَ المال المهادن أو المتواطئ فقط، بل، وأساساً أحياناً، رأسَ المال المنشقِّ أو المعارض لاستثماره أيضاً؛ وبينما يظنُّ منتج الخطاب أنه يقف ضد السلطة فإنها تخترقه في العمق؛ وفي الوقت الذي يظن منشئ الخطاب أنه يقف ضدَّ الهيمنة والتسلُّط كما يتجلَّى من ظاهر خطابه فإن تفكيك خطابه يدلل على أنه يمضي عكس ذلك، أي أنه يتماهى معها فهو يعيد إنتاج خطاب السلطة بأدوات تبدو وكأنها مغايرة؛ فالسلطة ليست كياناً بل استراتيجيات هيمنة تشتغل في كل خطاب؛ ولذا يتساءل فوكو في «إرادة المعرفة»: «هل إنَّ الخطابَ النقدي الذي يوجه إلى القمع يجابه آلة سلطوية عملتْ إلى الآن - دون اعتراض - لتقطعَ عليه الطريق أم أنَّ هذا الخطاب النقدي الذي هو جزء من الشبكة التاريخية ذاتها التي يشجبها (ويحوِّرها طبعا) بتسميتها قمعاً؟ هل ثمّةَ قطيعةٌ تاريخية بين عصر القمع وبين

1- بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2007، ص71.

التحليل النقدي للقمع»[1]، وهو السؤال الذي يصفه فوكو بأنه تاريخي - سياسي؛ فالسلطة لا تتسلَّلُ إلى خطاب منتج الخطاب لتكمن في ثناياه وتجرفه لصالحها بقدر ما تجد الخطاب مهيَّأ بطبيعته لتشكيل استراتيجيات السلطة، وقد تحدث دريدا بذكاء عن أولئك الذين تم استيعابهم في الميتافيزيقيا بواسطة الخطاب الذين يدعون انفصالهم عنه.

ويلزمنا جهد طويل لتحليل هذا الخطاب «بتفكيكِ بنيتهِ وأُصوله، أو تعرية مسبقاته ومحجوباته، أو تبيان خدعه وألاعيبه، أو فضح سلطته وتحكُّماته، للكشف عما يمارسه الكلام من الحجب والخداع والاعتباط أو الادعاء والتحكم والمصادرة»[2] كما يرى علي حرب؛ فمهمة المفكر الأولى هي «أن يفكِّر دوماً ضد أنظمة الفكر للكشف عما تمارسه هذه الأنظمة من النسيان والتغييب»[3].

والمثال الأوضح الذي يقدمه حرب لهذه الحالة هو خطاب مفكر مثل عبد الرحمن الكواكبي (1855-1902) الذي ما زالت النخبة العربية تتداول كتابه «طبائع الاستبداد» بوصفه أيقونةً للحرية والعدل، ورايةً ضد الاستبدادِ والتسلُّطِ: علَّةِ الشرق المزمنة، ودائهِ الدفين، وذلك باعتبار منطوق خطابه، وعلاماته الظاهرة، ولكن قراءة حرب تكشف عن السلطوي الذي يتخلل خطابه وينسفه في العمق، إذ تكشفُ تلك القراءة النابهة عن تخلِّي الكواكبي عن حريته الفكرية في المساءلة والمجادلة والكشف لصالح منطق التسليم، والانقياد للنصوص الجاهزة التي لا تنتظر سوى الشرح وإعادة الشرح، واكتفائه بإجاباتها المسبقة عن أسئلة الحقيقة والواقع، كما تعرِّي جذورَ عقليته الأصولية الفقهية التي أسلمت خطابه للتكرار والخواء، وتفضح تعاميه عن جذور الاستبداد المتمثِّلة في بنية الثقافة ومصادرات العقل[4]. بعبارة أجلى: عماء خطابه الكامل عن «النصوص المؤسسة» للاستبداد، وطبيعة اشتغالها في العقل الجمعي للأمة؛ فقد اشتغل الكواكبي على مظاهر الاستبداد دون أن يعي جينالوجيا هذه الظواهر، أي سلالة نسبها، وبذور تكوُّنها التي أنتجت ثمارها المُرَّة؛ فعندما يقول الكواكبي مثلا إن حل إشكالية الاستبداد هو: «هو تجاوز المذاهب واختلافاتها، والاعتماد على صريح

1- إرادة المعرفة: 34/33.

2- علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص26.

3- علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص10.

4- علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك: 77.

الكتاب، وصحيح السنة، وثابت الإجماع، وذلك لكي لا نتفـرَّق في الآراء»[1] فإنـه لا يعمَـى فقـط عـن مسؤولية النصوص المؤسسة عن الإشكالية، ولكنه يعمى عن أسئلة مثـل: بـأيِّ أفـق ينبغـي أن تُقـرأ هذه النصوص: وفقاً لسياقاتها التاريخية أم بتنزيلهـا جملـةً واحـدة عـلى الحـاضر بوصـفها إجابـات نهائية على أسئلته المتجددة؟ وكيف يمكن لثابت الإجماع في عصر أن يكون هو عينـه في عصر آخـر؟ وماذا عن الآخر الخارج عن رِبقة هذا «الإجماع» الذي لا يمكن له أن يمثل، أعني الإجـماع، في نهايـة المطاف سوى جماعة بعينها وفي سياق تاريخي بعينـه ووفقـا لنصـوص بعينهـا؟ ومـا الـذي عليـه أن يدفعه، هذا الآخر، غير حياته وحريته ثمناً لخروجه عنه؟

الفرع المعرفـي:

تفرضُ الحقول المعرفية على مستخدميها إجراءاتها ومصطلحاتها ولغتها و«رطانتها» الخاصة التي تنفي إلى خارجها ما يتعارض معها؛ فبحسب فوكو، فإن كل فرع معرفي ينظم نفسه عـبر شـبكة مـن القواعد والتعريفات والتقنيات والأدوات لكي يتمكن من إنتاج منطوقاته الجديدة، ولكي يـدلل عـلى انتماء القضايا إلى حقله، أو يبعدها عن مجاله، ولكي يسجل نفسه ضـمن أفـق نظـري معـين؛ فلـكي تستطيع قصية أن تنتمي إلى فرع معرفي معين فإنه يتعـين عليهـا «أن تسـتجيب لمتطلبـات معقـدة وثقيلة»[2]؛ وبذا يعكس الفرع المعرفي بصورة من الصور إرادة الحقيقة.

وتتضافر الإجراءات الداخلية الثلاثة: التعليق، المؤلف، الفرع المعرفي لإحكام خطاب السلطة عبر استراتيجيات مختلفة ومتكاملة؛ فإذا كان مبدأ المؤلف يتمحور حول خطـاب يرتـد إلى ذات بعينهـا، ومبدأ التعليق يتعلق بترديد النص الأصلي الذي يعاد اكتشـافه كـل مـرة؛ فـإن مبـدأ الفـرع المعـرفي «يعين له حدودا بواسطة لعبة هوية تأخذ شكل عملية بعث دائم للقواعد»[3].

الإجراءات الطقسية:

وهذه هي الحزمة الثالثة، والأخيرة، من حزم إجراءات الخطاب التي يرصدها فوكو وهو يفـرق بينهـا وبـين الحـزمتين الأوليـين عـلى النحـو التـالي: إذا كانـت الحزمـة الأولى تخـتص بـالتحكم

1- عبد الرحمن الكواكبي، الأعمال الكاملة، دراسة وتحقيق محمـد جـمال الطحـان، دار كلـمات، الكويـت، 2015، ص153.

2- نظام الخطاب: 18.

3- السابق: 19.

في السلطة التي تحملها الخطابات، والثانية بالحد من صدف ظهورها والعمل الـدائم عـلى ابتعـاث قواعدها كل مرة، فإن هذه الحزمة تتعلق «بتحديد شروط استخدامها، وبفـرض عـدد مـن القواعـد على الذين يلقونها، ومن ثمة بعد السماح لكل النـاس بالـدخول إليهـا»[1]، ولكـن الإشـكال أن هـذه الحزمة التي يحاول فوكو تمييزها عن الحزمتين السـابقتين باعتبـار أنهـا تشـتغل أساسـا عـلى شروط استخدام الخطاب، والطقوس التي تحكم تداوله تتـداخل بشـكل واضـح مـع الإجـراءات الخارجيـة للخطاب؛ فمن يسمح له بالخطاب وتوضع له شروط إنتاجه وتداوله، والحديث عن أن «ليست كل مناطق الخطاب مفتوحة بنفس الدرجة، وقابلة للاختراق بنفس الدرجة: فبعضُها محـروس وممنـوع علانية (مناطق مميزة ومميّزة) حين أن البعض الآخر يبدو مفتوحا تقريبا أمام كل الرياح وموضـوعا رهن إشارة كل ذات متكلمة بدون حصر مسـبق»[2] يـدخل مبـاشرة في الـدائرة الواسـعة لسياسـات الممنوع والمسموح والمستبعد والمحرَّم، كما أن الحديث عن متطلبـات الخطـاب ينخـرط في «الفـرع المعرفي» الذي وضعه فوكو ضمن الإجراءات الداخلية، بل إن حزمة الإجراءات هذه والتـي يحصرهـا فوكو في جمعيات الخطاب، والمذاهب، والتملـك الاجتماعـي للخطـاب تتـداخل فـيما بينهـا بحيـث يتعذَّر فكُّ خيوط شبكتها، وهو ما انتبه إليه فوكو فأكد: «إنني على بينة من أنه مـن بـاب التجريـد الفصل بين طقوس الكلام، وجمعيات الخطاب، والمجموعات المذهبية والتملكات الاجتماعية... ففي أغلب الأحيان يرابط أحدهما بالآخر»[3]؛ ولذا لا يمكن تناول هذه الحزمـة بوصـفها حزمـة منفصـلة عن غيرها بقدر ما يمكن النظر إلى هـذه الإجـراءات بوصـفها توسـيعاً لأمـداء الإجـراءات الخارجيـة والداخلية وتوغُّلا في تمثلاتها الاجتماعية.

1- السابق: 20.

2- السابق: 20.

3- السابق: 24.

«إنَّ الكُتَّابَ - بألف ولام التعريف - غيرُ قادرينَ على تركِ الماضي بسلام: ذلك أنهم يسارعون إلى نَكْءِ الجِراح الملتئِمة، ويسترقونَ النَّظرَ خلفَ الأبوابِ المغلقة، ويجدون الهياكلَ العظميةَ في الخزائنِ، ويلتهِمونَ الأبقارَ المقدَّسة.. ولكنَّ الأسوأَ من ذلك كُلّهِ أنهم يرفضونَ إقامةَ سببٍ مشتركٍ مع الانتصاراتِ التاريخية؛ إذ يجدونَ السُّرورَ في الدوران حول أطرافِ العملية التاريخيَّة مع الخاسِرينَ الذين لديهم الكثيرُ ليُقالَ لكنَّ لا منبرَ لديهم لقولِهِ، وبِمنْحِهِمْ صوتاً، ومُخالطتِهم، والانضمامِ إليهم يُشكّكُونَ في النَّصر».

«غونتر غراس: محاضرة نوبل 1999»

سبقَ أن أشرنا إلى أنَّ فوكو كان قليلَ الالتفاتِ إلى الأعمالِ الأدبيةِ التي كانَ يمكِنُ أنْ تثريَ عمله وتعضّد منطلقاتِهِ النظريةَ فيما يخصُّ استراتيجياتِ السلطةِ بما في ذلكَ الأعمال السرديةُ التي لا يمكن تجاهلها في سياقِ اشتغالهِ بتحليلِ هذه الاستراتيجيات؛ أعني أعمال: هكسلي، أورويل، كافكا، سولجنستين، ماركيز، غاليانو، ومجملَ أدبِ أمريكا اللاتينيةِ والعالمِ الثالثِ الذي يتقلَّى ليل نهار في أتون السلطة دون أن يملك نعمة الانفكاك بعيداً عن فرض مجابهتها.

وقد دفعَ مثلُ هذا التجاهل صاحبَ «اللغة والسلطة» و«الخطاب والتغيُّر الاجتماعي» و«التحليل النقدي للخطاب» نورمان فيركلف **Norman Fairclouch** للمجازفة بالقول بأنَ «تحليلَ فوكو للخطابِ لا يتضمنُ تحليلَ نصوصٍ حقيقيةٍ منْ الناحيتينِ الخطابيةِ واللغويةِ... وأنَّ إدراجَ مثلِ هذا التحليلِ قد يكونُ وسيلةً للتغلبِ على نقاطِ الضعفِ التي اكتشفها المعلقونَ في أعمالِ فوكو»[1]، وسمى ذلكَ بـ«غياب مفهومِ الممارسةِ في تحليلات فوكو»[2]، وهيَ الفكرةُ التي يمكنُ تمديدُها لتشملَ النصوصَ الأدبيةَ؛ إذْ يمكنُ لأيِ نظرةٍ مسحيةٍ لعمل فوكو أنْ تكشفَ - دون أن يتضمَّنَ هذا التفاتاتهِ النقدية الأولى إلى روسال، وبلانشو، وباتاي، وساد،

1- نورمان فيركلف، الخطاب والتغير الاجتماعي، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى، 2015، ص78.

2- السابق: 58.

وروسو، وهولدرينْ: مجانين انتهاكات اللغة، والرقص على جرفها الخطـر؛ فقراءتـه النقديـة تلـك لم تكن مشغولة بالتحليل السُّلطوي للخطاب - فقرَها العام فيما يختصُّ بالعكوفِ المتـأني عـلى تحليـلِ النصوصِ الأدبيةِ سيَّما في جنسيها الكبيرينِ: الشعر والسرد فيما يخصُّ موضوعة السلطة؛ مـما يغـري بالتساؤلِ عن السببِ؛ سِيَّما أنَّ الأدبَ يمثّلُ مختبراً مثالياً لتفحصِ آلياتِ السلطةِ، وموقعا متفرداً مـن مواقعَ مناهضة خطابها، وقد والى فعْلَ ذلكَ طيلةَ تاريخهِ العريقِ؟

يسعفُنا إدوارد سعيد في الإجابةِ عن هذا السؤالِ، وإن بطريقةٍ غيرِ مباشرةٍ؛ ففـي تحليلـهِ النافـذِ لمشروعِ دريدا يلاحظُ سـعيد أنَّ الموضـوعاتِ التـي يتناولهـا نقـدُ دريـدا «توجَـدُ مسـبقاً في السردِ لا كعنصرٍ خبيءٍ (ومنْ ثمَّ غير مقصود) بل كعنصرٍ أساسيٍ. ولذلكَ فإنَّ أمثـالَ هـذهِ النصـوصِ لا يمكـنُ تفكيكُها، باعتبارَ أنَ تفكيكَها كان موضوعَ الاستهلالِ من قبل، وعـن درايـةٍ ذاتيـةٍ مـن لـدن الـروائيِ والروايةِ أيضاً، وهكذا فإنَّ هذا الجانبِ مـنْ السردِ يطـرحُ التحـديَ غـير المطـروحِ حتـى حينـهِ فـيما يتعلَّقُ بالشيءِ الذي يجبُ فعلهُ بعدَ أنْ يكونَ التفكيكُ قدْ قطعَ شوطاً لا بأسَ بهِ، أيْ بعدَ أنْ تصـبحَ فكرةُ التفكيكِ غيرَ قادرةٍ على تمثيلِ جسارةٍ فكريةٍ محبوكةٍ»[1].

ويخلص سعيد بعدَ تحليلٍ مطولٍ ونافـذ إلى الطريقـةِ التـي تتجـاوزُ بهـا الروايـةُ تحليـلَ دريـدا «فبعضُ أفكارهِ الفلسفيةِ عنْ الحضورِ، وعن الامتيـازِ المنـوطِ بالصـوتِ عـلى الكتابـةِ، وتـلاشي فكـرةِ المركزِ أو الأصلِ في الفكرِ الحديثِ أمور يراها ديكنز من المسلماتِ بأكثرِ الطـرقِ بعـداً عـنْ الطريقـةِ الفلسفيةِ»[2]؛ مما يتيحُ لنا نقـل الإشـكال إلى فوكـو وإمكانيـة القـولِ بـأنَّ الترسـانةَ النظريـةَ لفوكـو تشتغل في نصوصٍ يفترضُ فيهـا أن تكشـفَ عـنْ اشـتغالاتِ السـلطةِ داخلهـا دونَ أن تعـيَ ذلـكَ في الغالبِ؛ فهوَ لا يشتغلُ على نصوصٍ سياسيةٍ مباشرةٍ ترفعُ السلطةَ كلافتـةٍ لهـا، إنما في نصـوصٍ ذاتِ طابعٍ فكريٍ أوْ علميٍ أساسا وينطلقُ منها كوثيقةٍ؛ فماذا عنْ النصوصِ الأدبيةِ الخالصةِ التي تختلـفُ عن كلا هذينِ النوعينِ، والتي تعي تفكيكها للسلطة وتستبطنُ ذلك عبرَ لغتها وتخييلها؟

لا تكشفُ النصوص الأدبيـة عـن اشـتغالاتِ السـلطةِ، إذن، وفقـاً لعـدةِ فوكـو النظريـةِ وجهـازهِ المفاهيميِ الضخمِ؛ ولكنْ وفقا لآلياتٍ داخليةٍ دقيقةٍ ومـاكرةٍ يمكـنُ أنْ تطـيحَ بكامـلِ هـذهِ العـدةِ النظريةِ أوْ تعيدُ تعديلها؛ فإذا كانـتْ أدواتُ التحليـلِ الفكـريِ التقليـديِ تجهـدُ في سـبرِ غـورِ ذلـكَ

1- إدوار سعيد، العـالم والـنص والناقـد، ترجمـة عبـد الكـريم محفـوظ، منشـورات اتحـاد الكتـاب العـرب، 2000، ص237/236.

2- السابق: 244.

اللغزِ اللا مرئيِ، الشبكي، الغامض، المنبجس في كلّ مكانِ الذي ندعوهُ بالسلطةِ والـذي لا يفتـأ يغـيِّرُ أشكالَه لينزلقَ داخلَ خطابِ مناهضتهِ، وإذا كانتْ، شبكةُ هذهِ الأدواتِ، في نهايةِ المطافِ عاجزةً عنْ لملمة جسد السلطة الضخم والمشتت في كـلِ مكـانٍ، فـإنَ الأدبَ بآلياتـهِ الخاصـةِ المـاكرةِ، وبمتخيِّلـهِ الشرس، ولغته المغايرة المنزاحة عن اللغة المعيارية، وشبكة صورهِ ومجازاتهِ وإيقاعاتـهِ، وانبجاسـات لا وعيه الغامضة، وتنوُّع أجناسهِ ومرونتها وتداخلاتها، قادرٌ على التنقيـب طـويلا في حقـل السـلطة دون أن يستنفد أدواته أبداً، بل وبـأدوات لا يمكـن تأطيرُهـا أبـداً، للدرجـة التـي تبـدو فيهـا أدوات التفكير التقليدي بدائيةً تماماً أمامَها.

تمثيلاً لذلك فإن بعض جوانب البانوبتية التي أقام عليها فوكو صرح كتابه «المراقبـة والعقـاب»، انطلاقاً من سجن «مراقبة الجميع» **Panopticon** الذي صممه الفيلسوف «الأخلاقي» جيرمي بنثام **Jeremy Bentham(1832- 1748)** ليدلّلَ على إمكانية حصار العقل والجسد والروح بـأمور أشـد فتكاً من الجدران العالية والبوابات المغلقة في المراقبة والعقاب تتبدَّى بدائية جداً في مقابل السجن الذي شيدته المخيلة السردية الشاهقة والمعقدة لروايـة مثـل 1984، ومخطـط البـانوبتيكون - رغـم وصف فوكو السـاحر وتداعياتـه الخصـبة التـي ربطتـه بنظـام قمعـي متكامـل قـائم عـلى المراقبـة والعقاب - يبدو أشبه برسوم طلاب «تمهيدي هندسة» إذا وضعناه مقابل التخطيط السردي المعقـد لمخيلة أورويل في رواية 1984 حيث تبني السلطة سجنَها حرفيّاً داخل روح ضحاياها لا خارجها، أمـا الاعترافات الجنسانية الدقيقة - المنتمية للحقل الشسيع لخطاب الرغبة والجسد حيث «المهمة الـلا محدودة تقريبا القاضية بالقول بأن يقولَ الإنسان لنفسه، وأن يقول لشخص آخـر، بقـدر مـا يمكـن من المرات كل ما يتصل بلعبة الملذات والأحاسيس والأفكار المتعددة التي لها ثمة علاقة بالجنس عبر النفس والجسد»[1] والذي يتقصَّى فوكو جذرَها الـديني: النسـكي والرهبـاني والمسـيحي في موسـوعته الجنسانية - فتبدو إذا أزحنا جانباً تحليل فوكو الخصب لها، مبـاشِرةً، وربمـا فطـيرةً، أمـام اعترافـات بلوم في «عوليس»، أو وينستون في 1984، تلك الاعترافات التي تنثالُ من أقصى مناطق روحه خفـاءً، أي من تلك المخابئ السرية التي لم يكن يعلم حتى أنها موجودة أصلا.

أيضاً كيف يمكن تحليلُ علاقات المراقبة، والضبط والعقاب مثلاً دون اصطحاب ذلـك التراث الأدبي الضخم حول الاعتقال والاضطهاد؟ وكيف عمِـي فوكـو عـن رؤيـة «1984»

1- إرادة المعرفة: 42.

مثلاً وهو يرسمُ خرائط السجون والمعتقلات ويحدد مسارات الطرق التي سارت عليها خطابات السيطرة على الأجساد والأرواح مستعينا برسومات هندسية تكاد تبدو بدائية قبالة مخيلة الروائي وهو ينحت ذات المسارات بلبنات المخيلة وصلصال الخلق الأدبي كما سنرى بعد إثر إدخال الرواية لمختبر فوكو وأدواته؟ وكيف يمكن الحديث عن الدولة الأب التي تتولى فيها الدولة تفصيلا جميعَ شؤون أفرادها من صرخة الميلاد حتى وهدةِ القبر دون المرور بنماذج هذه الدولة وهي تنبثقُ كاملة من عالم السرد؟ وكيف يمكن لمفاهيم مثل ميكروفيزياء السلطة، والسلطة التطبيعية، والسياسة الحيوية، والجنسانية أن تكتسي لحماً ودماً دون أن تصطحب معها المدونة الأدبية الضخمة من «جمهورية أفلاطون» حتى «جمهورية كأنَّ»؟ ثم: هل كان فوكو يعملُ تحت ظلالِ القراءة المكثَّفة في هذه المدونة مع غضّ النظر عن الإشارة لذلك؟

لأسئلةٍ مثل هذه يبدو الطلب ملحا لدمج الأدوات الفوكوية بثنايا التحليل السردي، ورصد الطريقة التي تعمل بها أدواته النظرية - إجراءات الخطاب في حالتنا هذه - بعد أن تنغمر بِلُجِّ النصوص السردية، والأدبية عموما، سِيَّما إذا اصطحبنا الحقل الدلالي الواسع الذي تحرث هذه النصوص أرضه والذي تمثل السلطة - مقاومتها بالأحرى - عنوانه الأساس: اللغة، الحرية، العدل، الثورة، المقاومة، الفرد، المجتمع، الدولة، الأيديولوجيا، الحرب، السجن، الالتزام، الهامش... إلخ إلخ، وإذا اصطحبنا تاريخ الأدب الموغل في ذلك منذ ملحمة جلجامش (2750 - 2350 ق.م)، والإلياذة (700 ق.م) حتى آخر أعمال عصرنا الحاضر مما يمثل ببليوغرافيا كونية كانت كفيلةً بأن تمضي بعمل فوكو إلى بقاع أبعد، وجديدة كليّاً، في تحليله للسلطة وحقل ممارساتها واستراتيجيات خطابها.

تمثيلاً لذلك فإن رواية 1984 لجورج أورويل (1903-1950(**George Orwell** التي أضحت منذ صدورها في الثامن من يونيو من العام 1949 حقلا لتحليلات وقراءات لا حصر لها، كما أضحت الحاجة لقراءتها في كل مكان تزداد عاماً بعد عام وهو ما حدث فعلا في العقود الأخيرة - يمكن أن تمثل مختبرا سرديا لسبر إجراءات الخطاب التي رصدها فوكو على جسدها الخصب؟ ولتفحُّص الطريقة التي تتآزر بها هذه الإجراءات الثلاثة معاً في هذا العمل السردي المعجز، والأهم لمراقبة: كيف تفيض معجزة الرواية عن حدود هذه الأنظمة وتتجاوزها بعيدا؟

تجري إجراءات السلطة الثلاثة وما يتفرَّعُ منها والتي رصدها فوكو في «نظام الخطاب» على قدم وساق في أوقيانيا، ونكاد نصطدم بها وهي تنبثق من كل حافز **Motif** في الرواية[1]، حتى أن محاولة رصدها هنا لن تتجاوز تفسير المُفَسَّر. تدليلا على ذلك فإنَّ آلياتِ المنع التي رصدها فوكو والتي تشمل الموضوع والسياق والمتحدث هي الهواء الفاسد الذي تتنفسه جميع شخصيات الرواية، أما القسمة فإنها ليست بين حمقى (بالمعنى العيادي) ومن يُفترَض أنهم عقلاء؛ ولكنها بين نخبة حزبية، وبين عامة الناس التي لا يؤبه بكلامها أبدا، أما «جمعيات الخطاب» التي تنتج الخطابات لتحافظ عليها ضمن نطاق يخصها فتتجسد في أعضاء الحزب الداخلي، و«المذهب» الذي يميل إلى الانتشار، ولكن وفقاً لشرطه الوحيد المطلوب «الاعتراف بنفس الحقائق وقبول قاعدة معينة»[2] يتمثل في أعضاء الحزب الخارجي، والتملك الاجتماعي للخطاب يتجلَّى في وزارة الحقيقة، وهكذا يمكن أن نمضي في رصد هذه الإجراءات عبر الرواية في لعبة خاوية من الإضافة التي يمكن لها أن تدفع كلا من الرواية والإجراءات إلى الأمام.

لكلِّ هذا وغيره فسنقتصر هنا، على ثيمة واحدة فقط من عالم 1984 السردي الخصيب تشتغل فيها هذه الإجراءات بكفاءة مطلقة مولدة آليات جديدة تتجاوزها بعيدا، وهي ثيمة اللغة الجديدة التي تزمع السلطة فرضها.

اللغة:

«رثاثةُ لغتِنا تسهِّلُ وصولَنا إلى أفكارٍ حمقاء»

جورج أورويل

تحتلُّ اللغة بوصفها خطابا سلطوياً مكانةً أساسية في أعمال جورج أورويل سيَّما في روايتيه الأساس: «مزرعة الحيوان» 1945، و«1984» وعدد من مقالاته خاصةً مقالته الذائعة

1- الحافز حسب توصيف توماشفسكي هو أصغر الوحدات الغرضية للعمل الأدبي غير القابلة للتفكيك «فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإن كلَّ جزءٍ من أجزائه يتوفَّر على غرضه الخاص... وعن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك، أي إلى الجزئيات الصغيرة للمادة الغرضية»؛ وقد سمى توماشفسكي هذه الجزئيات الصغيرة بالحوافز. (انظر: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين - مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - الرباط، ط1، 1982، توماشفسكي، نظرية الأغراض، ص180 وما بعدها).

2- نظام الخطاب: 23.

الصيت «السياسة واللغة الإنجليزية» 1946 حتى إن اللغة غدت أحد المداخل الأساسية لعالم أورويل الشاسع، كما غدت دراسة أورويل أحد مداخل دراسة علاقات اللغة والسلطة.

يتكوَّنُ الجهاز التنفيذي لدولة أوقيانيا - إذ سُمِحَ لنا أن نستخدم مصطلحا كهذا جوازا؛ فالتداخلات بين الأجهزة الثلاثة للدولة: السيادي والتشريعي والتنفيذي هي الأساس حتى أنه لا يوجد تقسيم مترف كهذا بل لا توجد تسميات كهذه؛ فالدولة تتكوَّنُ من جهاز واحد ضخم يمثل الجهاز التنفيذي أحد أذرعه العديدة - من أربع وزارات تشتغل بإنتاج الخطاب الذي هو مهمتها الأساس ابتداءً من أسمائها؛ فوزارة الوفرة تشتغل بإنتاج خطاب الوفرة الاقتصادية رغماً عن التردي الاقتصادي وشح الإنتاج الوطني، ووزارة الحب التي هي جهاز رعب الدولة تشتغل بإنتاج خطاب الكراهية وممارستها عبر التعذيب والسجن ومراقبة المواطنين وإعادة برمجتهم حرفيا لا مجازيا.. إلخ إلخ، ووزارة السلام المسؤولة عن إشعال أوار الحروب، وإشاعة أجوائها الخانقة وخلق الأعداء الخارجيين، ورفع درجة الإحساس بالخطر الخارجي لدى المواطنين حتى «تدفع بالعامة الذين يقفون في العادة موقفا لا مبالياً من الحرب إلى الانخراط في نوبات من السعار الوطني. وانسجاما مع هذه الأجواء كانت القذائف الصاروخية تتساقط مسببة إزهاق الأرواح بأعداد أكثر من المعتاد بما في ذلك إسقاط قذيفة «على قطعة أرض خربة كان يستخدمها الأطفال كملعب فمزَّقت العشرات منهم إلى أشلاء»[1].

أما وزارة الحقيقة التي يعمل بها وينستون، والتي يبدو أنها الأضخم، فتتألف من ثلاثة آلاف غرفة غير الأقبية والمخابئ والأفران، ويعمل بها جيش لا يعرف عدده من «مزوري الحقائق»، وتكمن إحدى مسؤولياتها في تنقيح كل الصحف والكتب والنشرات والأفلام والصور، أي كافة أنواع الخطابات التي يجب أن تنقَّح لسبب أو لآخر «وحينما يتم الانتهاء من عمل ما؛ فإنه يصبح من المتعذَّر تماماً على أيٍّ كان الإتيان ببرهان على أن ثمة تزييفاً قد جرَى» لأن النسخ الأصلية تُعدَمُ في قبور الذاكرة وهي أفران ضخمة مخفاة في تجاويف البناية؛ وبذا

1- جورج أورويل، 1984، ترجمة أنور الشامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، الطبعة الأولى، 2006، ص176، وقد ترجمت رواية 1984 عدة ترجمات إلى العربية أبرزها ترجمتا أنور الشامي، والحارث النبهان، وقد اعتمدنا هنا على ترجمة الشامي، مع الرجوع إلى الأصل متى ما اقتضت الحاجة سيَّما في ملحق الرواية «مبادئ اللغة الجديدة» الذي لم يُترجم فيما بين يدينا من ترجمات.

تختفي النسخ الأصلية إلى الأبد وتبقى النسخ المنقَّحَة بوصفها النسخ الوحيدة التـي صـدرت، أي أن الحقيقة يجري إعدامها حرفيا وإلقاء جثمانها للنار، وحتى أسماء الأشخاص المغضوب عليهم لأوهـى سبب، أو دون سبب على الإطلاق - أي كتمرينٍ للسلطة على بسط هيمنتها وتجريبٍ لسيرها صوب المطلق الذي تستبطن قدرته في عملها حيث يعبِّر أوبـراين «إننـا نحـن كهنـة السـلطة، واللــه هـو السلطة» - كان يتمُّ محوُها ومحو كل ما يتصّل بهـا كـأن أصـحابها لم يوجـدوا قـط، بيـنما يمكـن في المقابل اختراع شخصيات لم يوجدوا قـط، إنجـابهم مـن رحـم خطـاب السـلطة، وجهازهـا الإعلامـي الضخم ودفعهم للفضاء العام لتنطلق لصنع مآثرها البطولية التي سيشيد بها الأخ الأكـبر في خطبـه، وذلك مثل الرفيق أوغيلفي الذي تتمخض عنه مخيلة وينستون مطلقةً إياه من العدم.

وعلى الرغم من كل ذلك فإنَّ السُّلطةَ في أوقيانيا تبدو وكأنها مهمومةً بسـؤال ممـضٍّ لم تـتمكن من الإجابة عليـه باطمئنـان: كيـف يمكـن، ومـن الجـذور، تزييـف إرادة الحقيقـة ودمجهـا بآليـات السلطة؟ كيف يمكن للحقيقة أن تتشكَّلَ مزيفةً في الرحم قبل أن تمُسَّها يد القابلـة - سـياقات هـذا العالم وتآويله؟ وكيف يمكن تحقيق حلمها المستحيل: استئصال المعارضـة جـذرياً، خاصـةً وأنهـا، أي السلطة، تعي، في العمق، هشاشة بنائها - وهو ما سنعود إليه لاحقاً - رغم ثقتها المفرطة في ذاتها؟

تكمن الإجابة التي وجدتها السلطة لسؤالها في اللغة «أخطر النعم» بتعبير هيدجر؛ فـإذا كانـت اللغة هي ما يسمح لنا بالتفكير من خلاله؛ فإنه يجب ابتكار لغة لا يمكن التفكـير مـن خلالهـا إنمـا الإذعان لما تقوله مباشرة ودون تفكير، لغة لا يمكن تأويلها لأنه لا معنى لها خارج مـا تقولـه حرفيـا، فكل كلمة فيها يمكن أن تقود إلى انفساح التفكير قد تمَّ قصُّ أجنحتها، وتجفيـفُ نسـغها إلى الأبـد؛ ففي أوقيانيا، وضمن المهام المعقدة العديدة الملقاة على عـاتق وزارة الحقيقـة يقـع عـلى العبقـري اللغوي سايم وفريق ضخم من العاملين عبء ابتكار لغـة جديـدة **Newspeak** تسـمح بكـل ذلـك، وها هو الآن يعكف مع زملائه على قاموس اللغـة الجديـدة في طبعتـه النهائيـة - الطبعـة الحاديـة عشرة؛ فكيف يجري العمل؟

يعمل فريق سايم أولا على تدمير الكلمات التي نعرف؛ أي تجفيف نسغ كل المعاني التي تمخَّض عنها العقل البشري في جدل انشباكه مع العالم، وأودعها لغته:

«إننا نقوم بتدمير الكلمات - عشرات بل مئات من الكلمات كل يوم يجري تدميرها - إننا نسلخ اللغة حتى العظم»[1]

تتناقصُ المفردات عاماً بعد عام حتى تنغلق الدائرة على اللا تفكير، يقول سايم موضحا الغاية من هذا العمل الأساس مما سيكون سببا في نهايته؛ فنوايا السلطة المستترة يجب أن تظلَّ في الظلام فـ«مايولد في الظلمات، يفاجئه النور فيعرِّيه»[2]، والسلطة بتعبير فوكو تُحتمَلُ «شرط أن تقنع جزءاً من ذاتها، ونجاحها يتناسب مع ما تفلح في إخفائه من آلياتها. هل في وسعنا أن نقبل بالسلطة إذا كانت وقحة كليا؟ السرية ليست بالنسبة إليها تجاوزا، بل هي ضرورية لعملها»[3]:

ألا ترى أنَّ الغايةَ النهائيَّة للغة الجديدة هي التضييق من آفاق التفكير؟ بحيث تصبح جريمة الفكر في نهاية المطاف جرماً يستحيل الوقوع فيه من الناحية النظرية، وذلك لأنه لن توجد كلمات يمكن للمرء من خلالها أن يرتكب هذه الجريمة. فكلُّ مفهومٍ يحتاج إليه الناس سيتم التعبير عنه بكلمة واحدة محددة المعنى وغير قابلة للتأويل، أما معانيها الفرعية فيتم طمسها حتى تصبح طي النسيان... فالكلمات ستتناقص عاما بعد عام، كما سيتضاءل مدى الوعي والإدراك شيئاً فشيئاً... إنَّ المناخَ الفكريَّ سيكونُ كلُّهُ قد تغيَّر. وفي الحقيقة لن يكون هناك «تفكير» على النحو الذي نفهمه الآن، فالولاء يعني انعدام التفكير، بل انعدام الحاجة للتفكير. الولاء هو عدم الوعي»[4].

ستولَدُ اللغة الجديدة إذن من رحم هذا الالتباس المربك: ما لا يُسمح بالتفكير فيه؛ فاللغة نفسها لن تسمح للمعنى أن يتمدد ليلامس نعمةَ التأويل أو الاختلاف، وسيقع كل ما يوجب الاختلاف خارج هذه اللغة أساسا؛ أي خارج ما يمكن التفكير فيه، سيغدو عدماً، والهدف النهائي للسلطة هنا ليس محو ذاكرة رعاياها لأنها في هذه الحالة لن تعمل ببساطة، بل إعادة برمجة عقولهم لغوياً بالكامل لتتلاءَم معها وتضحى وقوداً لماكينتها؛ فالهدف من هذه اللغة كما وضح الملحق الذي

1- الرواية: 61.

2- صلاح عبد الصبور، ديوان أقول لكم، الطبعة الأولى، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، 1961، ص13.

3- إرادة المعرفة: 97.

4- الرواية: 64/63.

وضعه أورويل بعد نهاية الرواية بعنوان «مبادئ اللغة الجديدة» ليس تقديم الرؤية التي تحددها مبادئ الاشتراكية الإنجليزية **Ingsoc** بل جعل كل أنماط التفكير الأخرى - الخارجة عن هذه المبادئ - مستحيلة «على الأقل بقدر ما يكون التفكير معتمداً على الكلمات»[1].

ولكن ماذا نفعل بالكلمات التي تحمل دلالات تصطدم مباشرة مع مبادئ الإنجلوسك «الاشتراكية الإنجليزية»، كلمات مثل: الحرية، والمساواة والديمقراطية... إلخ إلخ؟

يجيب الملحق بأن ذلك سيحدث إثر اختراع كلمات جديدة تحل محل هذه المفردات القديمة، وحتى ذلك الحين فإن مثل هذه الكلمات ستستخدم بدلالات جديدة بعد إفراغها من معانيها الأساس؛ لنأخذ مثلا لذلك كلمة «حر»: الكلمة نفسها موجودة في قاموس اللغة الجديدة «ولكنها ستستخدم في تعبيرات مثل «هذا الكلب خال **free** من القمل» أو «هذا الحقل خال من الأعشاب الضارة»؛ فهي لن تستخدم لتعطي معاني مثل «الحرية السياسية» أو «الحرية الفكرية» لأن كلتيهما لن تكونا موجودتين حينها ولا حتى كمفاهيم مجردة الترجمة حتى نهاية الفقرة، ولذا لن يحملا أسماء بالضرورة[2]؛ وبالجملة فإنه على الرغم من أن اللغة الجديدة تقوم على أنقاض اللغة القديمة، وتستخدم ذات كلماتها فإن الجمل لن تكون مفهومة وفقا لمعاني اللغة القديمة إذ سيتم استئصال ظلال المعاني، وضروب الغموض، ومسارات التفكير غير المنسجم مع الحزب، وقطع الطريق على خيارات الكلمات لتؤول إلى حدها الأدنى، وسيتم ذلك جنبا إلى جنب مع عمليات تقليص المفردات عاما بعد عام وصولا إلى العماء المطلق عدا الضوء الخادع المتسرب مما تسمح به سلطة أوقيانيا.

طبيعة اللغة ذاتها تسهم في صناعة مثل هذه اللغة؛ فهي تسمح بهذا الانغلاق لحقل المعنى الذي تسيّجه اللغة وتضع حدوده، وبتعبير فتجنشتاين **Ludwig Wittgenstein(1951 – 1889)** في شذرته الذائعة فـ«إن حدود لغتي تعني حدود عالمي»[3]، وقد ناقشنا ذلك في الفصل الخاص بـ«اللغة بوصفها أيديولوجيا»، كما ناقشنا أن اللغة حال استخدامنا لها، أو حال سوء استخدامنا لها بالأحرى، تمضي بنا أبعد في تعميق هذا المسار المغلق.

---

1 - George Orwell, 1984, Houghton Miffin Harcout, Boston New York, 2011, Appendix: The Principles of Newspeak, p260.

2- Ibid, p 260/61.

3- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي (إعداد وترجمة)، اللغة: 94.

لا تولَدُ «اللُّغة الجديدة» إذن من فراغ؛ فهي تنبثق من اللغة الموجـودة نفسـها؛ فمـن تركيباتهـا الميتة التي تسدُّ مسام التفكير، ومن كلماتها التي تم إفراغها من المعنى بفعل التكـرار أو التقليـد أو النوايا المبيتة، ومن كل ما سبقَ لأورويل أن رصده في «السياسة واللغة الإنجليزية» 1946 يتم تشييد البناء الخادع لهذه اللغة لبنة لبنة؛ ففي هذا المقال وضع أورويل يدَنا على بعـض مـا حـوَّل اللغـة - الإنجليزية في هذه الحالة وإن كان الأمر يمكن أن ينطبق عـلى اللغـات الأخـرى كـما يقـول أورويـل دون يقين كاف بسبب عدم معرفته بهـا - إلى «كتـالوجٍ للنصـب والتحريـف» يصـعب تتبُّعُ تحليـل أورويل الخصب له هنـا؛ فقـد حلـل أورويـل الاسـتعارات الميتـة، والكلـمات التـي تسـتخدم بمعـان متعـددة بقصـد الخـداع، والأطـراف الفعليـة الزائفـة **Verbal False Limbs**، وأسـلوب الادعـاء **Pretentious Diction**، وأسلوب التقليد والاجترار، والكلمات الخالية من المعنـى **Meaningless Words**... إلخ إلخ[1].

وفي ثنايا تحليله لطائفة من النماذج التي اختارها عشوائيا من هذه اللغة التـي تغمرنـا يتوصـل أورويل إلى أن «الكتابة الحديثة في أسوأ تجلياتها لا تختار الكلمات بسبب معناها، ولا تختـرع صـوراً كي توضح المعنى؛ بل تقوم بلصق حيال طويلة مـن الكلـمات رتَّبهـا مسـبقا كتـاب آخـرون ببعضـها بعضاً، وتقديم النتيجة عن طريق الخـداع الخـالص.. فعنـدما تسـتخدم العبـارات الجـاهزة مسـبقة الصنع **Ready-made phrases** لن تحتاج إلى السعي وراء الكلمات المناسبة فقط، بـل لـن تشـغل نفسك أيضا في البحث عن إيقـاع مناسـب لجملـك؛ لأن هـذه المصـطلحات عـادة مـا تكـون مرتبـةً بطريقة تجعلها حسنة الوقع على الأذن»[2]، وعلى يد مثل هذه اللغة التي رصـدها أورويـل يتفسَّـخ كل موضوع مهما بلغت خطورته إلى تفاهات، ويتهشَّشُ ثراء الدلالات إلى هلام فـراغ يمكـن أن يمـلأ بأي شيء، وتبهت قيمة السؤال والنقاش حتى تؤول إلى قيمة صفرية فـ«ما أن تطرح مواضيع معينة للنقاش حتى يذوب الموضوع الصلب متحـولا إلى التجريـد، ولا يبـدو أنَّ أحـداً يسـتطيع التفكـير في أساليب غير مبتذلة للكـلام»[3]. مـن هـذا الإرث «العـامر» سـتنبثق اللغـة الجديـدة بوصـفها تجليـا للسلطة في إحدى حالات ذرى هيمنتها.

1- George Orwell, Why I Write, Penguin Books, England, 2004, Politics and the English Language, p80.

2- جورج أورويل، السياسة واللغة الإنجليزية، ترجمة عدي الزعبـي، الجمهوريـة، 2017/6/22، موقـع الجمهوريـة. نت: **aljumhuria.net/ar/38285.**

3- السابق، نفس الموقع.

في سياقِ ثقافاتٍ أخرى، خارجَ السياق الغربي، يمكن القول إن آليات عمل النصوص المؤسِّسة في هذه الثقافات لا تختلف عن عمل سايم فهي تقوم بعمل اللغة الجديدة بكفاءة عالية؛ فبدلا من ابتكار لغة جديدة يتمُّ فيها محو المفردات غير المرغوبة تمهيداً لمحو دلالاتها من الذاكرة - وهو أمر شاق لا يمكن له أن ينجح إلا على سبيل التخييل السردي - فإنه يمكن، مثلما ستفعل اللغة الجديدة أيضا، شحن اللغة القديمة نفسها بالدلالات الجديدة المطلوبة عبر حزمة من الآليات: النهي المقدس عن الخوض في النصوص المؤسسة، والتبشيع بمن يجرؤ على المساس بحرمتها ناهيك عن المساءلة والتفكيك، وفتح باب التفسير والتأويل على سعته لِلَيّ عنقِ العقل صوبها، والحضّ على كراهية أي خطاب خارج دائرتها بنصوص لا حد لعنفوانها؛ أي لضراوة قمعها اللغوي وما يترّتب عليه من حدود وأحكام.

تجد «اللغة الجديدة» نفسها في «اللغة القديمة» أيضاً عبر لغة الإعلام بمعجمها اللغوي المحدود وألاعيب خطابها الذي أضحى حقلا خصباً لدراسات سياسات الخطاب كما نجد عند فان دايك وبورديو وفيركلف وغيرهم، كما أضحى حقلا لقراءات لا تنتهي تتفحص سمات هذه اللغة وتأثيراتها المدمرة، وقد سبق للبروفسير عبد الله الطيّب (1921-2003) أن أشار في ثنايا حوار له إلى طبيعة هذه اللغة الإعلامية التي يجري إشاعتها على أوسع نطاق؛ إذ رأى في نظرةٍ ثاقبةٍ أنَّ «الطِّفل في سِنّ الثالثة والخامسة داخل المجتمع القروي وأطراف المدينة كان ذا موسوعةٍ كبيرة من اللُّغة الدارجة.. أما الآن وبسماع الراديو والتلفزيون فقد قلَّت هذه الموسوعة، وانحصرت في القالبيَّات التي يسمعها ويتلقَّاها من هذه الأجهزة... وبذلك تصبح ملكته التعبيرية محصورة، وسيجيء جيل تكون فيه ملكة الأطفال وملكة آبائهم محصورةً حتى ينتج من ذلك جيل عَيي في آخر الأمر»[1].

لغة أورويل الجديدة تجد جذرها في كل ذلك فـ«بشاعة الاستخدام اللغوي في عالم أورويل الكابوسي ليس أكثر من بشاعة استخدامها في عالم آخر غير متخيل هو عالم حياتنا اليومية»[2]؛ ومن هذه اللغة ورصيفاتها تبني السلطةُ خطابها قبل اكتمال صنع «اللغة الجديدة» في العام 2050؛ فهي ما زالت في طور الإنشاء في العام 1984 رغم تعدُّد طبعات قاموسها فضلا عن

1- مجلة الدوحة، قطر، العدد 65، مايو1981.

2- عماد عبد اللطيف، اللغة والثورة: نقد الخطاب السياسي في أعمال جورج أورويل، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 69، يناير 2012، ص52.

الإشكاليات العديـدة التـي سـتعترض سـير صـناعتها وربمـا تهـوي بفرضـيتها إلى الحضـيض، ولهـذا لا تُستوعَب كاملُ علاقة السلطة مع اللغة في أوقيانيا عبر هـذه اللغـة الجديـدة فثمـة لغـات عديـدة تتناثر على مسار الرواية وتصبُّ كلُّها في مجراهـا تتـآزر لتشـكِّل خطـابَ السـلطة وتنخـرطَ في ذاتِ مقصدها: سدِّ منافذ التفكير.

وفي دراسته الشـيقة عـن «لغـة جـورج أورويـل» يتتبـع روجـر فـاولر **Roger Fowler**(-1939 1999) في الفصل المعنون بـ«اللغة الجديدة ولغة الحـزب» **Newspeak and the Language of the Party** المواضع التي تتجسد فيها مثل هذه اللغات[1] مثل: الرُّطانـة الداخليـة لأعضـاء الحـزب، لغة التكليفات في وزارة الحقيقة، خطيب أسبوع الكراهية، خطبة غولدشتين على شاشة الرصـد إلـخ إلخ، وهي قائمـة يمكـن أن نضـيف إليهـا أيضـا: السـعار الهسـتيري في دقيقتـي الكراهيـة، الأناشـيد والهتافات التي يجري إشاعتُها في كل مكان، الأشعار والروايات التي تنـتج آليـا في قسـم الإثـارة عـبر آلات خاصة، القصائد المحرفة التي يعكـف الشـاعر أمبلفـورث عـلى إنتاجهـا مـن القصـائد القديمـة المنحرفة عن أيديولوجيـة الحـزب فـيما يشـبه عمليـة إعـادة التـدوير، ولكـن للمعنـى هـذه المـرة، مناقشـات اللجنـة التـي عـين فيهـا وينسـتون بعـد خروجـه مـن معـتقلات وزارة الحـب «لمعالجـة الصعوبات الطفيفة التي تعترض عملية تصنيف الطبعة الحادية عشرة من قاموس اللغة الجديـدة» حيث يجب إعداد «تقرير مؤقت» لا يعلم أحد قط ما موضـوعه بالضـبط، ولكنـه يسـتغرق أعـمارا بأسرها في الجدل والنقاش حوله... إلخ إلخ، ولكنا سنختار من بين كل ذلك نموذجا واحدا منها يرجع إليه أورويل بانتظام، كما يتوقف عنده فاولر، وهـي «لغة البط» أو حـديث الـبط **Duckspeak**، أي أن يتحدث الواحد كما بطبطة البط دون أن تفقهَ من حديثه حرفاً، مثل عضو الحزب الـذي يجلـس وينستون قريباً منه في مقصف وزارة الحقيقة:

«وبسبب الزاوية التـي يأخـذها أثنـاء جلسـته كانـت النظارتـان تلتقطـان الضوء وتعكسانه شعاعا باتجاه ونستون مما جعله يرى عينيـه كـأنهما مجـرد عدستين. ولكن المزعج في الأمر أنه كان مـن المسـتحيل تقريبـا أن تميـز كلمـة واحدة من ذلك السيل من الكلمات المتدفقة من فمه... وأيا ما كـان حديثـه؛

1- Roger Fowler, The Language of George Orwell, First published, 1995, Macillan Press LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, Newspeak and the Language of the Party, p 211.

فإن ما يمكن أن تكون على يقين منه هو أن كل كلمة من حديثه كانت تنبع من ولاء خالص لمبادئ الإنجسوك الصحيحة. وفيما كان ونستون يراقب ذلك الوجه الخالي من العينين، والفكين المتحركين إلى أسفل وأعلى أحس وينستون شعورا غريبا وهو أن الذي يراه ليس إنسانا حقيقيا، إنما نوع من الدمية، إذ لم يكن عقله هو الذي يتكلم، بل حنجرته، ولم يكن ما ينطق به حديثا بالمعنى الحقيقي، بل ألفاظاً معزولة وصخبا يصدر عن حالة من اللاوعي وأشبه بصوت بطة»[1].

إن حديثَ البط هو الهدف الأخير للسلطة: لغة لا تقول شيئا ولكنها تحظى بكل التقدير والانتباه، يؤكد أورويل في الملحق بوضوح:

في النهاية فإنه من المأمول أن يكون الكلام صادرا من الحنجرة دون إشراك مراكز الدماغ العليا الخاصة بالتفكير على الإطلاق. إن الهدف بصراحة هو أن يتحدث كالناس بلغة كتلك الصادرة من البط، أي بما تسميه اللغة الجديدة بلغة البط **Duckspeak**»[2].

وعلى الرغم من أن فاولر يحاجج بوصفه عالماً لسانياً طوال دراسته للغة الجديدة في أن هذه اللغة محض مغالطة، وأن أورويل يعلم ذلك، وأن الملحق ساخر بوضوح **clearly satirical** وهو يذكّر بكتابة سويفت **Jonathan Swift(1745 – 1667)** في رحلات جُلفر، وبالجملة فإن «اللغة الجديدة عرضت كفانتازيا غير قابلة للتصديق، مقدَّمة من نظام مفرط الثقة في نفسه»[3]؛ فإن اللغة الجديدة ينبغي قراءتها، في المقام الأول، بوصفها إنذاراً للمدى التي يمكن أن تبلغه السلطة في إنتاج خطابها بغض النظر عن إمكانية وجود هذه اللغة من عدمه؛ فهي أمثولة للغة خطاب السلطة في إحدى تجلياته، وإذا كانت فانتازيةً؛ فلأن السلطة نفسها في صميمها فانتازية ومفارقة، أي غرائبية؛ وهنا يكمن منبع هشاشتها؛ مما يمهد السبيل لدحرها؛ أي نفيها خارج الواقع؛ ولكن ذلك يتطلَّبُ الوعي بطبيعتها هذه؛ وهو ما اضطلع بعبئه مكر السارد هنا.

1- 1984: 65.

2- Goerge Orwell, 1984, The principles of Newspeak: p 268.

3- Roger Fowler, The Language of George Orwell, p211.

هشاشة السلطة

في تحليل فوكو للخطاب نتلمس إشارات ثاقبة عديدة إلى هشاشة السلطة وقلة حيلتها؛ فالخطاب الذي تنتجه السلطة لبسط هيمنتها هو ذات الخطاب الذي يلغّمها من الداخل: «في الخطاب بالذات يحدث أن تتمفصل السلطة والمعرفة. ولهذا السبب عينه، ينبغي أن نتصور الخطاب كمجموعة أجزاء غير متصلة وظيفتها التكتيكية غير متماثلة ولا ثابتة. بصورة أدق يجب ألا نتخيل عالما لخطاب مقسما بين الخطاب المقبول والخطاب المرفوض.. بل يجب أن نتصوره كمجموعة عناصر خطابية تستطيع أن تعمل في استراتيجيات مختلفة: الخطاب ينقل السلطة وينتجها، يقويها، ولكنه أيضا يلغمها، يفجرها، يجعلها هزيلة، ويسمح بإلغائها»[1]؛ فهو ذات الخطاب الذي «نصارع جميعا من أجله»، وما من ضمان أن السلطة هي التي ستستحوذ عليه.

وبسبب هشاشة السلطة وسهولة اختراقها فإنها تعمل على تحصين هذه الهشاشة بترميم خطابها، وبحلمها المزمن المستحيل بولادة خطابها مصمتا وكاملا وغير قابل للهتك أو الاختراق حتى تظل بمأمن هناك مثل حلزون، فذلك الكائن الرخوي اللزج يظل يحتمي بقوقعته الصلبة من أخطار العالم؛ لكنَّ ذرةَ تراب واحدة كفيلة بإخراجه من درعها ليلاقي حتفه على يد من ينتظرونه خارجها. وأحد أسباب هشاشة السلطة أن هيمنتها لا يمكن أن تكون تامة أبدا؛ فثمة ثقوب دقيقة في شبكتها يتسرب منها ذلك الهامش الواسع لمناورتها، وهي ثقوب ضرورية للسلطة نفسها لبسط هيمنتها أكثر دون أن يشكو رعاياها من قساوة قيدها؛ وهذا ما نراه في عالم أوقيانيا حيث تتعدد المنافذ الماكرة؛ فحتى شاشة الرصد لا تكتم الأنفاس بصورة تامة بل تسمح لبعضها بالتسرب: «كان بمقدور ونستون تخفيض صوت هذا الجهاز والذي كان يسمى «شاشة الرصد» ولكن لم يكن بوسعه إيقاف تشغيله بشكل تام»[2]، كما أنه يمكن الخروج من دائرة مراقبته - ولكن دون يقين كاف أنك خارج المراقبة فعلا - كما فعل ونستون عندما سجَّل كلماته الخطرة على دفتره لأول مرة، كما أن الشاشة لا يمكنها التقاط الهمسات الخافتة، وإن كان يمكنها تسجيل ضربات القلب ورصد التعبيرات على الوجوه

1- إرادة المعرفة: 108.

2- 1984: 8.

حيث يمكن لـ«رفة عين واحدة أن تودي بك»، ويمكـن حتـى أن لا تقـف لنشـيد أوقيانيـا إذا كنـت خارج مجال رؤية الشبكة[1]، وهكذا.

وونستون رغم حالة استسلامه القسري في النهاية لا يكاد يفارقه الشعور بهشاشة السـلطة حتـى في نومه؛ فعندما يحلم ونستون بتلك الفتاة في ذلك الحقل الذهبي، وترمي الفتاة بثيابها جانباً بغـير اكتراث - وهذا ضمن محرَّمات الحزب في إطار تجفيفه لكل ما هو إنساني - فإنهـا «برشـاقتها وعـدم مبالاتها بدا كأنها تقوض ثقافة كاملة وتنقض نظاما فكريـا بأكملـه كـما لـو أن الأخ الكبـير والحـزب وشرطة الفكر يمكن أن تذهب أدراج الرياح بحركة بارعة كحركة ذراعهـا. لقـد كانـت هـذه الحركـة أيضا من بقايا الزمن القديم، واستيقظ ونستون وكلمة شيكسبير في فمه»[2].

وعندما يقع في يد وينستون دليل لا يدحض على كذب الحزب في إحدى الوقائع - اعترافـات ثلاثة من قياديي الحزب تم تخوينهم - فإنه يفكر على هذا النحو رغم إحساسـه بضـآلة الـدليل المادي الذي يحمله: «إنه قطعة من الماضي الـذي تـمَّ محـوُه، مثـل عظـام الحفريـات تظهـر في طبقة غير طبقتها فتقوض نظرية جيولوجيـة كاملـة. إنـه دليـل كـان يكفـي لإحالـة الحـزب إلى هشيم تذروه الرياح فـيما لـو تـم عرضـه أمـام العـالم وكشـف مغـزاه»، كـما أن إعـادة برمجـة ونستون قد استغرقت سبع سنوات كاملة رغـم إمكانيـات السـلطة المهولـة، ومـع ذلـك، ورغـم دمعتيه السخيتين في النهاية إلا أنه وقبل لحظات من نهايته برصاصة الخزي، وفي الصـفحة قبـل الأخيرة من الرواية يمكن أن نعرف كيف يفكر «لقد تغيَّر كثيراً منذ اليوم الأول الذي وطأت فيـه قدماه وزارة الحب، ومع ذلك فـإن التغـيُّر النهـائي الـذي لا منـاص منـه لم يتحقَّـقْ حتـى هـذه اللحظة»[3]؛ إذ لم تتم هزيمته بالكامل رغم أنَّ السلطة ألقت بكل ثقلها المروع على تلك المهمـة، والنتيجة، في إجمالها، كانت بائسة بحق. أما جوليا فإنها «كانت تعتقد اعتقـادا راسـخا بـأن كـل شخص تقريبا يضمر في قرارة نفسه نقمة على الحزب وأنه لن يتردَّدَ في خرق القواعد متـى أمـن عاقبة ذلك»[4]، وهكذا.. مما يضيء لوحة أوقيانيا الحالكة بفتوق ضوء مقاومة في طـور التشـكُّل

1- السابق: 33.

2- السابق: 39.

3- 1984: 350.

4- 1984: 180.

على الرغم من وجهات النظر الأخرى التي يمكن أن ترى عكس ذلك، بل أبعد من ذلك فيما سُمِّيَ بنبوءة أورويل التي ترى أن حلكة أوقيانيا هذه تتسرب من شقوق المتخيل السردي وتتسع لتغطي عالمنا الواقعي بأسره، وهي ما تتعدد القرائن الدالة على رعب تحقُّقه.

تمثيلا فإن ما تفعله وزارة الحقيقة في محاولة إعادة تشكيل وينستون ورفاقه من جديد للانضمام للقطيع تتكفَّل الآن به تقنيات فائقة النعومة تستهدف العقل البشري والطبيعة الإنسانية، وتغير المسارات العصبية في المخ، وتتحكم في إنتاج الدوبامين. وشاشة الرصد التي تتابع مواطني أوقيانيا أينما ولوا وجوههم صارت الآن في جيب الجميع عبر تطبيقات الجوالات الذكية التي تتقفَّى آثارَهم خطوةً خطوة، أما كاميرات لندن أوقيانيا فلا تبتعد كثيرا عن كاميرات لندن اليوم، وبتعبير مؤلفي كتاب مثل «الطوفان الرقمي» فقد «تخيل أورويل لندن وهي تعجُّ بكاميرات المراقبة في كل شبر منها، ولو اطلع اليوم على لندن لوجد بها ما يقل عن نصف مليون كاميرا مراقبة، ولو نظر في المملكة المتحدة ككل لوجد أن هناك كاميرا مراقبة لكل اثني عشر مواطنا. إن كاميرات المراقبة التي توجد على جوانب المباني وعلى أعمدة الخدمات تلتقط للمواطن العادي في لندن مئات الصور يوميا»[1]، والأمر يمضي الآن لأبعد من هذه الكاميرات البدائية الظاهرة للعيان مهما تخفَّت فثمة منظومة متكاملة للمراقبة الإلكترونية تتشكَّلُ الآن ابتداءً من البرامج والتطبيقات التي تتابع حركتَك أينما كنتَ، مرورا بالأساور الإلكترونية الرقيقة التي يمثِّل كلُّ واحد منها جهازاً إلكترونياً مدمجاً يعرفُ كلَّ صغيرة وكبيرة عنك ويرسلها إلى ما لا تدري، فـ«نحن نترك بصمات إلكترونية في كل مكان»[2]، وانتهاءً بإنترنت الأشياء الذي سيكمل تطويقَنا بالكامل فهو يعتمد على هذه الفكرة الأساس: إن كل ما تستخدمه من أشياء سيتم وصله بالإنترنت عبر تثبيت رمزٍ تعريفيٍّ واحدٍ يعمل بالترددات الراديوية **RFID** مما يمكنه من التعرُّف عليهم ورصد سلوكهم وإدارتهم؛ ويبدو أنَّ الثمن الذي ينبغي أن يدفعه الإنسان لكي يتمكن من التحكم في الأشياء التي حوله، ودون جهد، كما يطمح إنترنت الأشياء، هو أن يدع آخرين - مدججين بسلطة التقنية والمال - يتحكمون فيه، وهذا هو المآل الذي تسير الأمور إلى هُوَّتِه حالياً؛ إذ تسيرُ التقنية الآن بسبب تعقيداتها الهائلة التي لا يُرى منها سوى رأس جبل

1- هال أبلسون وآخرون، الطوفان الرقمي: كيف يؤثر على حياتنا وحريتنا وسعادتنا، ترجمة أشرف عامر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص42.

2- الطوفان الرقمي: 42.

جليدها العائم بطريقةٍ لا تختلف كثيرا عن إدارة السلطة الأوقيانية بتحالف عقولها التي تنفرد بالفرد الأعزل بعد هتكها لنسيجه الاجتماعي:

> «بطريقة ما فرضت نظرةُ الحزبِ نفسَها على أناس لا يقدرون حتى على فهمها؛ فجعلتهم يقبلون انتهاكاته الفاضحة للحقيقة لأنهم لم يستطيعوا أبدا أن يفهموا ذلك، كما أنهم لم يكن يبدون القدر الكافي من الاهتمام بما يحدث حتى يمكنهم فهم التزوير لوقائع الحياة»[1].

وهو ما يمضي جنباً إلى جنب مع صناعة الأوبئة التي تجري جنباً إلى جنب مع تسويق الأدوية، وعقيدة الصدمة، وابتعاث نار الأيديولوجيات الخامدة، وتسليع الإنسان... إلخ إلخ وكل ما يشرع الباب للحديث عن أدوات متجددة لتفكيك سلطة لا تني تغيِّر استراتيجياتها.

ختاماً،

يرى إدوارد سعيد أنَّ «الشيءَ الذي تتعذَّر البرهنة عليه هو المقدرة الجزئية لدى فوكو على أن ينحِّيَ جانباً عتادَه النظريَّ البالغَ التعقيد وعلى أن يُتيحَ للمادة التي نبشها أن تخلقَ ترتيبَها الخاص بها ودروسَها النظريَّةَ الخاصةَ بها أيضاً»[2]، وهذا ما حاولنا تداركه هنا: أن نتيح لرواية مثل 1984 أن تخلق دروسَها الخاصة بها - عبرَ ثيمةٍ مثلَ اللغةِ مُرجئينَ غيرَها من الثيمات إلى مقاربةٍ قادمة - وهي دروس تمضي بعيداً، أي لأبعد مما اقترحه فوكو في إجراءات الخطاب؛ فخيل المخيِّلة هي ما يكسب الجولة في مضمارٍ كهذا مخلّفاً التحليل الفكري والنظر الفلسفي وراءه ليجترَّ مدى محدوديته ونقصه وفقر حدوساته؛ حيث شجرة الخيال دائماً خضراء بينما النظريات رمادية إذا حوَّرنا قليلا في المقولة الذائعة.

1- 1984: 184.

2- إدوارد سعيد: العالم، والنص والناقد، ص264.

المراجع:

العربية:

1. إدوارد سعيد، العالَم والنص والناقد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
2. ألفين توفلر، تحول السلطة، ترجمة لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1995.
3. باري هندس، خطابات السلطة من هوبز إلى فوكو، ترجمة ميرفت ياقوت، مراجعة وتقديم ياسر قنصوه، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005.
4. بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2007.
5. جان - فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة،1994.
6. جوده محمد إبراهيم أبو خاص، المنظور الفلسفي للسلطة عند ميشيل فوكو: دراسة في الفلسفة السياسية والاجتماعية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر،2017.
7. جورج أورويل، 1984، ترجمة أنور الشامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، الطبعة الأول،2006.
8. الزواوي بغوره، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.
9. سعيد بوخليط (إعداد وترجمة)، سير وحوارات، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2012.
10. صلاح عبد الصبور، ديوان أقول لكم، الطبعة الأولى، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، 1961.
11. عبد الرحمن الكواكبي، الأعمال الكاملة، دراسة وتحقيق محمد جمال الطحان، دار كلمات، الكويت،2015.
12. عبد الله الطيب، حوار بمجلة الدوحة، قطر، العدد 65، مايو1981.
13. عدة مؤلفين، ما وراء التفكيك، ترجمة محمد عبد الرحمن حسن، الخرطوم، دار سلوم للنشر، 2009.
14. عدة مؤلفين، المقدس والسرديات الكبرى، سلسلة ملفات بحثية، الدين وقضايا المجتمع الراهنة، تنسيق وتقديم: الحاج أوحمنة دواق، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، أكتوبر 2016.

15. علي حرب:

- تواطؤ الأضداد: الآلهة الجدد وخراب العالم، الدار العربية للعلوم ناشرون - ومنشورات الاختلاف، بيروت - الجزائر، 2008.
- الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت،1995.
- هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

16. عماد عبد اللطيف، اللغة والثورة: نقد الخطاب السياسي في أعمال جورج أورويل، مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 69، يناير 2012.

17. الكتاب المقدس، ترجمة فان دايك، دار الكتاب المقدس، 2002.

18. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي (إعداد وترجمة):

- الحقيقة، سلسلة دفاتر فلسفية، العدد4، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية،2005.
- اللغة، سلسلة دفاتر فلسفية، العدد 5، دار توبقال، الدار البيضاء، 2005.

19. مصطفى بوقدور، سلطة الخطاب في الفضاء المعلوماتي: قراءة في منطق السلطة الافتراضية ضمن: الكتابة والسلطة، بحوث علمية محكمة، إشراف وتنسيق: عبد الله بريمي وسعيد كريمي والبشير التهالي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2015

20. ميشيل فوكو:

- تاريخ الجنسانية 1، إرادة المعرفة، ترجمة مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.
- جينالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.
- حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، الطبعة الثانية،1987، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء.
- نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 2007.
- يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة وتقديم وتعليق د. الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، 2003.

21. نورمان فيركلف، الخطاب والتغير الاجتماعي، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى، 2015.

22. هال أبلسون وآخرون، الطوفان الرقمي: كيف يؤثر على حياتنا وحريتنا وسعادتنا، ترجمة أشرف عامر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،2014.

الأجنبية:

1. **George Orwell,1984, Penguin Books, England, 2000.**
2. **George Orwell, Why I Write, Penguin Books, England,2004.**

3. **Roger Fowler, The Language of George Orwell, Macillan Press, Hound mills, Basingstoke, Hampshire, and London,1995.**

المواقع الإلكترونية:

1. السياسة واللغة الإنجليزية، ترجمة عدي الزعبي، الجمهورية، 2017/6/22، موقع الجمهورية. نـت: **aljumhuria.net/ar/3828**

2. **Colin Koopman, The Power Thinker: https://aeon.co/essays/why-foucaults-work-on-power-is-more-important-than-ever**

محجوب شريف

أيديولوجيا الجمالي:

جدلية الشعر/السلطة في ديوان «نفاج»

تعتبر جدليَّة الأدب/الأيديولوجيا من أعقد الجدليَّات التي يمكن أن يخوضَها الخطاب الأدبي المصطدم دوماً بسؤال حدودِ انزياحه عمَّا ليس أدبياً.

تقدّمُ الدراسة - بعد طرحها مهاداً استهلالياً حول مفاهيم السُّلطة، والأيديولوجيا - إطاراً موجزاً لجدليَّة الشعر/ السلطة قبل أن تجازف بمحاولة الكشف عن الاستراتيجيات النصية التي تؤسّسُها قصيدة محجوب شريف لتفلتَ من فخّ الأيديولوجي وتشيدَ شعريتها، طارحةً عدداً من الأسئلة:

كيف يتمُّ تصعيدُ الأيديولوجيا داخلَ النصّ لمصاف المعرفي والإنساني؟ كيف يندمج الأيديولوجي في نسيج النص ليتحاشى الفصامَ النكد بين الجمالي والأيديولوجي؟ كيف تصونُ القصيدةُ حلمَها من الانزلاق للمباشر والتسجيلي؟ كيف يُصاغ التسجيليُّ جمالياً؟ وكيف تحقّقُ القصيدةُ ذاتها: نصاً لا يُدير عينيه عن فداحة العذاب الإنساني، ولا يتنازل في الوقت نفسه عن وردِ جمالياته شبراً واحداً؟ وكيف يجابِهُ النصُّ السلطةَ دون أن تغريه دمامتها بالتنازل عن بهائه؟

وترى الدراسة أنَّ نصَّ محجوب في ديوانه «نفاج» استطاع أن يتبنى حزمةً من الاستراتيجيات النصّية الخاصة لشعرنة الأيديولوجيا مثل الانتماء للدارجة وطناً لغوياً للقصيدة مع مناوشة جماليات الفصحى، وحشد جزيئات الحياة لمجابهة خراب السلطة، وتبدُّلات المعنى إثر ولوجه حقلَ الغناء، واستثمار الغنى الإيقاعي لتوليد الدلالة وغيرها.

إضاءة (1):

إنَّ الشاعرَ بفضْحهِ عالماً لا إنسانياً يهيّج فينا الحنينَ لما كان واجبَ الوجود، وإنَ الشعرَ في كشفه هولَ عالمٍ لا شِعرَ فيه يقودُنا بقوةٍ إلى عالمٍ من الشعرِ.

رينيه حبشي

«الشعر مملكة الوجود»

إضاءة (2):

في اللحظةِ التي يقرّرُ فيها المرء أن يكون كاتباً يتوجَّبُ عليه أن يقبلَ بالخطرِ الذي يرتبطُ بكلّ كتابةٍ حقيقيةٍ: الانتماء إلى الضحايا.

فاضل العزاوي

«بعيداً داخل الغابة»

إضاءة (3):

خلفَ الخُطى الصاعدةِ

إلى العرشِ

ثمَّةَ دمٌ

مُنْحَدِرٌ

على السَّلالم.

عدنان صايغ

«تنويعات»

الإطار النظري:

منذ أن نقلَ ميشيل فوكو (1926 - 1984) السلطةَ من مفهومها المتعالي المفارق إلى قلب تحقُّقِها بآليات اشتغال خطاب لا يكُفُّ لحظةً عن اختراق اليومي والمعيش لم يعُدْ من الطبيعي النظر إلى السلطة من جهة وجهها القمعي المباشر الذي غالبا ما تغرينا دمامته بمنازلته بأدواته ذاتها، بل بالشمول الذي يرى الشبكة الدقيقة التي تنسجها السلطة عبر المجتمع بأسره لتمحوَ ثِقَلَ وجودها الباهظ المباشر وتمتصَّه بمحض شارات وعلامات تنسرب في مجرى اليومي والمعيش حيث تغدو السلطة «بمثابة شبكة منتجة تمر عبر الجسم الاجتماعي كله أكثر مما هي هيئة سلبية [أي منفصلة] وظيفتها هي ممارسة القمع»[1]، وهو المجاز الذي يبدو أن فوكو قد استلهمه من دراسة سبقته بحوالي قرن، أعني دراسة أليكسس دو توكوفيل (1805 - 1859) الرائدة حول طبيعة القمع اللا مرئي الممارس حتى من قبل الديمقراطية نفسها، إذ رأى توكوفيل أنَّ السلطة «تغطي سطح المجتمع بشبكة من القواعد المعقدة والدقيقة والموحدة التي لا تستطيع أكثر العقول إبداعا وأكثر الشخصيات نشاطاً اختراقها للصعود فوق سطح الحشد»[2] وذلك في إشارة مبكرة ثاقبة لما سيسميه جون كينيث جالبرايث (1908-2006) بعد ذلك في «تشريح السلطة «بالسلطة التلاؤمية»، والتعبير الأسمى عن ذلك يكون بالطبع حين لا يعرف الشخص أنه خاضع للحكم والسيطرة، وهذا هو الإنجاز الأرفع للسلطة التلاؤمية، إن الإيمان يجعل من الخضوع مظهرا طبيعيا عاديا للسلوك المقبول»[3].

خطابُ السلطة إذن هو خطابٌ موزَّع، ومنتشر، وملتبَس، ومخبَّأ في أبعد الأماكن توقُّعاً، ونافذٌ «كغبار كاريبي خلال أكثر النوافذ إحكاماً»، وما لم ننتبهْ إلى ذلك فإن السلطة لن تفاجئنا بظهورها واستمرارها فحسب، بل بسهولة استمرارها إثر ترشُّح خطابِها قطرةً قطرةً عبر

1- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 2007، ص64/63.

2- توماس باين وآخرون، التشكيك في السلطة، ترجمة صلاح عبد الحق، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الأولى، مايو 2008، مقال «أي نوع من الاستبداد ينبغي أن تخشى منه الشعوب الديمقراطية» أليكسس دو توكوفيل، ص54.

3- آلفن توفلر، تحول السلطة، ترجمة د. فتحي بن شنوان وعثمان نبيل، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1992، ص31.

مفاصل المجتمع بأسره، وهذا ما يفسِّر أيضا، جزئيَّاً، الطُّولَ المرهِقَ للدكتاتوريات؛ ولذا، أي بسبب هذه الطبيعة الشاسعة لشبكة السلطة، اللا مرئية تقريبا، فإن ثقلها المتجسِّد فقط بحضوره السياسي وصوته الأيديولوجي المباشر هو غالباً ما يغري القصيدة بمنازلته بأدواته ذاته، وبدلا من انشغال النص بفرط كثافته في مواجهة فقر السلطوي السياسي وبؤسه يُستدرَجُ إلى عراك حاد مع السلطوي بأدوات السلطوي ذاتها: اليقين الأصم، الإجابات الخانقة عن أسئلة المستقبل، وهم الثورة اللفظية، الهتاف، الخطابية العالية، أيديولوجيا الخلاص المتسللة إلى قلب النص مُجفِّفةً بهاء خضرته، واستهلاك الجماليات التي تكرس بدورها لقيم السلطة وتديم استمرارها؛ مما يدفع القصيدة إلى بؤرة مآزق عميقة رصد أدونيس حزمةً منها في قراءته لـ«شعر المقاومة» الفلسطيني، ومنها:

1. إن هذا الشعر على الصعيد الثوري شعر تبشير يخاطب الجمهور العددي باللغة الشعرية السائدة، بالشحنة العاطفية والفكرية السائدة، وهو لذلك شعر استهلاك، ولا يقدم للمستهلك سوى وهم الثورة.

2. إنه مشبع بروح المبالغة، والمبالغة تفرغ الوعي وتجعله خاوياً.

3. إنَّ الإغراقَ في الكلام عن ثورةٍ تبقى في إطارِ الكلام يؤدي حتماً إلى اليأس الكامل.

4. إنَّ هذا النتاجَ محافظٌ، منطقيٌّ، مباشر يندرج في الإطار الأيديولوجي السائد، ويحاول صناعةَ الثورة بوسائل غير ثورية، لا يفكِّكُ البنية الجمالية القديمة ويتجاوزُها ليقدِّمَ بِنيةً جديدة.

5. إنَّ ارتباط الشعر بالمستويات المباشرة للعالم والحياة دون تشعير هذه المستويات يحيله إلى ظاهرة عابرة تزول بتغير هذه المستويات، قد يكون وقوداً مفيداً، لكن ناره لا تدوم إلا كنار القش[1].

لا تكُفُّ أيديولوجيا السلطة إذن عن التسلل لقلب القصيدة، ولذا يظل العبء باهظا على القصيدة لاجتراح آلياتها النصية الخاصة التي تجابه بها أيديولوجيا السلطة وتصنع أيديولوجيتها الخاصة بها؛ فالقصيدة لا يمكن لها أن تعرَى من الفكر، من الأيديولوجيا في نهاية المطاف، ليس فقط لأن «المجتمعات البشرية تفرز الأيديولوجيا كما لو كانت العنصرَ الحيوي أو المناخ الطبيعي الذي لا غنى لها عنه، من أجل القدرة على التنفُّس ومواصلة الحياة في

1- أدونيس، زمن الشعر، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، 1983، ص105 وما بعدها.

كنف التاريخ»[1] بتعبير ألتوسير؛ بل أيضاً لأنَّ الخطابَ الشعري «خطابٌ خاضعٌ لقوانين طبيعته المادية ومكانه في التاريخ. وهو لا «يعكس» التاريخ، ولكن التاريخ فيه مُدوَّنٌ على مستوى الدال»[2]. وفي اللحظة التي نضع فيها الكلمات لنكتب قصيدة فإن هذه الكلمات وفقاً لترتيبها النحوي تدخلنا توًّا لقلب الأيديولوجيا حيث تبدأ كل مفردة في سياق النظام النحوي الذي ينتظمها في الكشف عن وظيفتها في الجملة، كما أن بنية كل كلمة تبدأ وفقا لقوانين الصرف تشِفُّ عن نوعها: تذكيرا وتأنيثا، إفراداً وتثنية وجمعاً، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً إلخ إلخ، أي تنخرط في لعبة التصنيف الدقيق لذاتها تمييزا لها عن غيرها من الذوات والأشياء التي تعُجُّ بها غابة العالم.

الأيديولوجيا حاضرة، إذن، في اللحظة التي تنتظم فيها القصيدة في كلمات، واللغة هي «الظاهرة الأيديولوجية الأمثل»[3] كما نصَّ باختين ولكن الإشكال الذي يجابه القصيدة هو: متى تحضر هذه الأفكار لتصبح نثراً مضافاً الى شعر ومتى «تتوقَّفُ هذه الأفكار عن كونها مفاهيم وتصبح رموزاً أو ربما أساطير»[4] حيث تتحد الفلسفة مع الفن «وتصبح الصورة مفهوماً، والمفهوم صورة»[5]، أي متى تندمج بنسيج النص محوّرةً طبيعتها إلى معنى خاص ومختلف ينبثقُ من آليات انتظامها في الكتابة، ومتى تتوقَّفُ عن ذلك لتستحيلَ حجَراً يؤرق بحيرة النص؟ وهي الأسئلة التي سنحاول تفحُّصَها لاحقاً على جسد قصيدة محجوب شريف في ديوان «نفاج».

الإطار التطبيقي:

اجترحَت قصيدة محجوب شريف في ديوان «نفاج»[6] عددا من الاستراتيجيات النصية الخاصة لتحقّقَ شعريتها وتجابِهَ السلطة بتمظهراتها المختلفة، ومن أبرز هذه الاستراتيجيات:

1- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص219.

2- أنتوني إيستوب، الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجية، ترجمة حسن البنا، مجلة فصول، العدد الخاص بـ«الأدب والأيديولوجيا»، المجلد الخامس، العدد الثالث، إبريل / مايو / يونيو 1985، ص100.

3- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص23.

4- رنيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992، ص170.

5- المرجع السابق: 172.

6- محجوب شريف، ديوان نفَّاج، دار تراث، لندن، 2002.

(1) اللغة الدارجة مقابل لغة المؤسسة:

انتمت قصيدة محجوب شريف منذ البداية إلى «الدارجة» وطناً لغوياً لها، ونعني بمسألة انتماء القصيدة أن الأمر لم يكن اختيارا قصديا من الشاعر، بل تمَّ على مستوى لا وعي النص، أي المستوى الذي تحفر اللغة لنفسها فيه مجرى خطابها الخاص الخارج عن قهر إملاء قصدية الكاتب، فما الدلالات التي يمكن أن ينطوي عليها مثل هذا الاختيار؟

تمثّلُ اللغة بعامة مركزا لخطاب السلطة، وحقلا لآليات اشتغالها وموقعاً مثالياً لحلفها المقدس مع الأيديولوجيا على مستويات عدة وقد سبق لباختين مثلا (1895-1975) أن أشار إلى الطريقة التي تُجهض بها أجنة التنوُّع الكلامي لصالح لغة رسمية واحدة تنزُّ بأيديولوجيا هيمنة السلطة «وتوحّد وتركز التفكير الكلمى الأيديولوجي، وتحقق داخل اللغة القومية المتنوعة في أنماط كلامها النواة اللغوية الصلبة والثابتة للّغة الأدبية المعترف بها رسميا، وتصد عن هذه اللغة المكتملة ضغط التنوع الكلامي المتنامي»[1]، كما سبق لبارت أن نبَّهَ في «درس السيميولوجيا» إلى «أننا لا نلحظ السلطة التي ينطوي عليها اللسان، لأننا ننسى أن كل لسان تصنيف، وإن كل تصنيف ينطوي على نوع من القهر... وهذا ما أوضحه ياكوبسون في أن كل لهجة تتعين، أكثر ما تتعين، لا بما تخول قوله بل بما تُرغم على قوله»[2].

وتمثّل العربية الفصحى خارطةً مثاليةً لتوزيع أدواء السلطة التي أفلحت في تثبيت اللغة في لحظة تاريخية بعينها هي لحظة رحيل الشاعر إبراهيم بن هرمة الذي توفي في العام 150هـ مغلقا بذلك الباب أمام من أتى بعده حيث انتهى بموته ما يعرف بعصور الاحتجاج - وهو ما ناقشناه في فصل سابق - لينغلق الباب أمام الابتداع اللغوي، وحصرت ضرورات الشعر وجوازاته -أي عنفوانه الحقيقي بوصفه لغةً في اللغة، أي اللغة لحظةَ اشتغالها القصوى - في قائمة محدودة يجري تقليصها بمقصّات النظام اللغوي السائد، وناءت اللغة الجاهزة بكلكلها على جسد القصيدة، ولم يبق للشاعر إلا أن يستعيدها بلا هوادة دون أن يستطيع أن يملأ بها فجوات الروح وصبواتها، وانغلقت الكتابة على أيديولوجيا السلطة وعسفها وأصوليتها، وأضحت اللغة مسرحا تحتشد بساحته المحرَّمات والمنهيات والمحذورات، وفصلت نفسها رويدا عن اليومي

1- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص21.

2- رولان بارت، درس السيميولوجيا ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993، ص12.

والمعاش، وإذا كان شعراء كثر قد وجد في فصحى الاحتجاج هذه حقلا خصبا للهتك والخرق والهتك بسبب استفزازها للمخيلة الشعرية والذائقة النقدية اللتين تناضلان ضد تثبيت اللغة في لحظة تاريخية بعينها، فإن بعض الشعراء آثر الطريق الآخر: أي الالتجاء إلى دارجة اليومي والمعيش ليشتغل على مستوى فسيح من اللغة يمتاز بالمرونة، والانفساح، وقلة المحظورات اللغوية، نائين عن عسف «احتجاج» الفصحى؛ أي عن ذلك السور المنيع الذي يحجب وراءه لغة المعيش واليومي، وعبقرية المحكي الشعبي وتنفصلُ فيه اللغة عن حاضرها، وتُلصَقُ صِيغٌ ميتة على صيرورة واقع حي «كأن الكلمات التي نتداولها الآن ضائعة: إنها الماضي الذي تجاوزته تفجُّرات الحاضر حركة وتغيرا، لكنها في الوقت نفسه لاتزال مستمرة فيه وسائدة، أنساقا ومؤسسات. إنها إذن لا تعبر عن الحضور الحي، ولا عن هواجسنا المستقبلية، وإنما تعبر عن وهم استمرارنا في الوجود»[1]، وهو ما عبَّرَ عنه يوسف الخال بالمقولة الذائعة: «لقد اصطدمنا بجدار اللغة»، ذلك الاصطدام المربك بسبب «كونها تكتب ولا تحكى مما جعل الأدب... أدبا أكاديميا ضعيف الصلة بالحياة»[2] معلنا بذلك توقُّفَ مجلة «شعر» عن الصدور.

وربما كان يمكن الخروج من ربقة هذا الإشكال بالنظر بعين الاعتبار إلى الاقتراحات العديدة التي حاولت مقاربة هذا الإشكال، ومن أبرزها ما اقترحه أحمد حسن الزيات (1885-1968) على مجمع اللغة العربية بالقاهرة والتي شملت:

1. فتح باب الوضع على مصراعيه بوسائله المعروفة من ارتجال، واشتقاق، وتجوز، وغيرها.
2. رد الاعتبار إلى المولد ليرتفع إلى مستوى الكلمات القديمة.
3. إطلاق القياس في الفصحى ليشمل ما قاسه العرب، وما لم يقيسوه، فإن توقف القياس على السماع يبطل معناه.
4. إطلاق السماع من قيود الزمان والمكان ليشمل اليوم ما يسمع من طوائف المجتمع المختلفة[3].

1- أدونيس، زمن الشعر الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، 1983، ص83.
2- يوسف الخال، بيان، مجلة شعر، العدد 32/31، السنة الثامنة، صيف /خريف 1964، ص8.
3- ينظر في ذلك: المقدمة الممتازة للمعجم الوسيط، مكتبة الصحوة، المنوفية، د.ت، وكذلك: يوسف الشاروني، دراسات أدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص227.

وهي مقترحات لم تجد أذنا صاغية من المجمع أو غيره فذهبت أدراج الرياح، وما اجتهد أن يجد له أذنا اصطدم بذائقة لغوية تقليدية طاغية؛ ولذا يمكن القول بإيجاز إن العربية تعاني أعراض الشيخوخة، ولكن «ما هو أشد خطورة: أن نجعل من الشيخوخة نظاما، ونؤسس عليه، ونشتق منه قيما ومقاييس لحياتنا وفكرنا، حاضرا ومستقبلا»[1]، ويبقى العبء باهظا على الشعر في إعادة اللغة إلى لحظة بكارة غادرتها من زمن، إلى أصلها الذي لا تعسف به قوانين الاحتجاج اللغوي، ولا مواضعاتها السائدة.

على مستوى أبعد من جدل الدارج / الفصيح في العربية يمكن النظر إلى الدارجة عامة من منظور جدلية الشفاهة / الكتابة، حيث الانتماء للشفاهة عودة باللغة إلى لحظة بكارة غادرتها من زمن، إلى أصلها البعيد الذي فقدته بالازدواج إلى شفاهة وكتابة «حيث بدأت كأهزوجة غير متمايزة المكونات ثم تدهورت تدريجيا باكتسابها نظاما وبنية»[2]؛ فعندما نضع اللغة المكتوبة في مقابل اللغة المحكية يبدو أن «الكتابة التي يبدو من مهامها تثبيت اللغة، هي عينها التي تغيرها؛ فهي لا تغير كلماتها بل عبقريتها، إنها تعوض التعبير بالدقة... فهو (أي الشاعر) عند الكتابة ملزم بأن يحمل كل الألفاظ معناها العام، ولكن الذي يتكلم ينوّع من الدلالات بواسطة النبرات.. ولا يمكن للغة نكتبها فقط أن تحتفظ طويلا بحيوية تلك التي نكلمها فقط؛ فإنما يكتب المرء التصويتات لا النغم غير أن النغم والنبرات ومختلف انعطافات الصوت في اللغة ذات النبر هي التي تمنح التعبير أقصى ماله من الطاقة، والتي تقدر على تحويل الجملة من جملة شائعة الاستعمال إلى جملة لا تستقيم في غير الموضوع الذي هي فيه»[3]؛ ولذا يرى روسو أن اللغة وهي تتَّجه للكتابة، أي للتقعيد تغيّر من طبيعتها، فتفقِد النغم طاقته القديمة، وتجرّد اللغة من نبرتها الحارة، ويعوّض حساب المسافات -في اللغة المنتخبة والمحسوبة بدقة والخاضعة حتى آخر حرف فيها لأدق متطلبات النحو والصرف والمنطق والحساب العقلي- رقة الانعطافات، وتتضاءل قوتها ليتزايد وضوحها، «وأننا بقدر ما تتعلق همتنا بتحسين النحو والمنطق، نزيد من سرعة هذا التقدم وأنه لا يلزمنا لكي نسرع في جعل لغة ما لغة باردة ورتيبة إلا

1- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، مرجع سابق، ص84.

2- جاك دريدا وآخرون، ما وراء التفكيك، ترجمة محمد عبد الرحمن الحسن، سلوم للنشر، الخرطوم، د.ت، ص111.

3- جان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات، تعريب محمد محجوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت، ص44.

إقامة أكاديمية لدى الشعب الـذي يتكلمهـا»[1]، وقـد اسـتنتج روسـو أن الإليـاذة والأوديسـة دُوّنـا بمشقة كبيرة، والمشقة التي يعنيها هنا تكمن في اختزالهـا للأكـوان الصـوتية/ الدلاليـة الرحبـة التـي تخلقها هاتان الملحمتان الشفويتان إلى متن كتابي محدود، ومفرغ من نِعَمِ التنوع الصوتي.

ومن منظور كهذا يمكن قراءة انتماء قصيدة محجوب شريف إلى دارجـة اللغـة، ودون أن تحـرمَ نفسَها في الوقت نفسه من نعمة الانفتـاح عـلى مناوشـة الفصـحى وفتوحـات الحداثـة، وجماليـات اليومي، وابتعاث المهمش، وجدل العصر ووعيه الحاد بالحرية، كما هو أيضـا حـال قصـائد رصـفائه مثل: القدَّال، حميد، قاسم أبو زيد، أزهري محمد علي، عاطف خيري، هاشم صديق، وغيرهم.

(2) حشْدُ لبنات الحياة:

إذا كان بابلو نيرودا قد كتب مرة:

«يسألونَ

لماذا لا يتحدَّثُ عنِ الأزهارِ

في شِعرِهِ

لأنهُمْ لم يرَوا الدَّمَ في الشوارِعْ»

كاشفاً عن هم الثوري في مجابهة قساوة الواقع دون أن يلتفـتَ لجـمال الحيـاة المتمثّـل هنـا في الأزهار؛ فإن محجـوب شريـف قـد فعـل العكـس بالضـبط: لقـد تحـدث عـن الأزهـار لأنَّ الـدم في الشوارع، بمعنى آخر: لقد تحدَّث عن الأزهار بديلا عن الدم المسـفوح في الشـوارع، وعـن فضـاءات الأغنية بديلا عن وحشة الزنزانة، وعن شاي الصباح، والتكية جنب الأغنيـات، واللمـة والأم الحنـون، بكلمة واحدة: لقد مجَّد الحياة التي لا تكفُّ لحظة عن تشييد لبناتهـا الصـغيرة الجميلـة في مقابـل قبح السلطة وخرابها كاشفاً عن جذر ما هو ثوري حقيقي: جزيئات الحياة الحرة التـي تتفلَّـت مـن ثقوب شبكة الطغيان الواسعة.

لا يمكن للقصيدة أن تنفي التاريخ، ولكنها لا تصفه من الخارج بل تكشفه «وهي لا تتنـزل فيـه إلا لتفارقه بعد أن تكـون قـد التقطـت صـميم مـا يجـري في مرحلتهـا مـن صراع وابتنتـه في الكـلام

1- السابق: 50.

وبالكلام»[1]، وذلك حتى «تضعنا في حضرة ما لاذ بالظل واحتمى بالصمت»[2] وما لاذ بالظل هنا هو ما تضيئه شمس القصيدة التي توهِّطه في قلب ظهيرتها تاركةً للدكتاتور أن يتخبَّطَ بخـراب الظلمـة؛ وهنا تكمن إحدى الآليات التـي تشـتغل عليهـا قصـيدة محجـوب شريـف: حشـد جزئيـات الحيـاة لمواجهة خواء السلطة وطرد الدكتاتور خارجها؛ فالسلطة لا تجابـه القصـيدة مبـاشرة بتعسُّـفها، بـل بمحاولتها التسلل إلى ينابيع القصيدة: مفردات الحياة التي تسمِّد تربتها، وتغذِّي خضرةَ طلعها؛ ولذا فإن قصيدة شريف لا تجابه السلطة في أكثر تمظهراتهـا وضـوحا وبؤسـا: العسـف، إنمـا في حشـد مـا تستهدفه السلطة وتحاول التسلل إلى نواته؛ فالسلطة لا تكمن فيما تعلنه، بل فيما تخفيه، وهـي لا تسير عارية بقدر ما تحول خطابها «إلى وقـائع وعلاقـات كلـما تطلـب الأمـر ذلـك، دون أن تفصـح السلطة عنه، بل دون أن تنسبه إلى نفسها»[3].

لقد نجا نصُّ «نفَّاج» من فخ الأيـديولوجيا بوصـفها حزمـةً متيبسـةً مـن الأفكـار المسـبقة التـي تحاول أن تحبس العالم بكل غناه واتساعه في قبضتها، وتجهـد لتتنـزل عـلى أرض القصـيدة لتحرمهـا نعمة الانفتاح على جوهر الإنساني والكوني، وأثبت محجوب عـبر نصوصـه وسـيرته عـلى السـواء أن شجرة الحياة خضراء بينما نظريات الحياة رماديـة، فـدور الأيـديولوجيا يقـتصر عـلى شـحذ الـوعي، وإرهاف أدوات النضال دون أن تزعم امتلاكها الخانق لأسئلة الواقع، أو تمـلي شروطهـا عـلى منطـق القصيدة حيث تحقق القصيدة ذاتها: نصاً لا يدير عينيه عن فداحة العذاب الإنساني، ولا يتنـازل في الوقت نفسه عن جماليته شبراً واحداً، وكما رصدنا في مقاربة سابقة لبعض النصوص السودانية فإنه ما من أيديولوجيا جاهزة تؤرق هاجس النص هنا، وتحرمـه جسـارة الـركض بـبراري اللغـة، مـا مـن فكرنة تحتجز أفق القراءة داخلها؛ وإن كـان مـن أيـديولوجيا فذائبـة في غضـاريف اللغـة بحيـث لا تعود هي نفسها خارج النص:

وبيني وبينِكْ الضحكةْ

ورحيقْ الشايْ

1- محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، الطبعـة الأولى، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر، بيروت،2005، ص104.

2- السابق: 192.

3- عبد اللـه عبد الوهاب محمد الأنصاري. الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون - رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الإسـكندرية، 2000، ص29/28.

وطَعْمَ الخُبزِ والسُّتْرةْ

ومساءَ النُّورْ

وعُمقَ الإلْفةْ

بين النَّهرِ والنَّخلَةْ

وغُنا الطَّمبُورْ

وصِدقَ العُشْرة بينَ الأرضِ

والإنسانْ

«السنبلاية:42»

وبذا ينفتحُ «النفَّاج» - وللعنوان دلالته الخصبة على التواصل والانفساح فالمفردة تحيل في دلالتها السودانية إلى ذلك المعبر الذي يربط بين البيوت ويتيح تواصل الجيران في أريحية وسلاسة، وقد اندثر الآن - ليحتضنَ اليومي والإنساني المتجذر في جزيئات الحياة المتناثرة: لمة الأصدقاء، ونسة مسائية تعبق بالدفء الإنساني، قدلة في شوارع أم درمانية عامرة بالحنين ومرشوشة بندى المحبَّات، شاي مغربية بلبن «مقننَّ»، طعم الخبز والسترة، التَّكْيَة جنب الأغنيات، مساء النور، رحيق الشاي: كل ذلك يلتقطه محجوب شريف من تفاصيل اليومي ليرفعه لمصاف الغناء البهيج.

وحتى حين تلجأ السلطة للسجن - صورة السلطة الأكثر هذيانا حيث تسوِّغ السلطة نفسها أخلاقياً بالقول: من حقي أن أعاقبك حسب فوكو - وحيث لا تكون السلطة سوى ذاتها - أي حين تسفر عارية، حينها فإنَّ السجن ينفتح على غدٍ زاهٍ لا يراه السجان، وتحتشد الزنزانة بعناصر الحياة المؤازرة:

اسمعْنا يا ليلَ السّجونْ

نِحنَ بْنَحِبْ شايَ الصَّباحْ

والمَغْرِبيَّة مع الوِلادْ

والزَّوجةْ

والأمَّ الحنُونْ

والأصدقاءْ

وإلى اللّقاءْ

واللمَّةْ عندَ الأمسياتْ

والتَّكْيةْ جنْبَ الأغنياتْ

والقَدْلةْ في السُّوقَ الكبيرْ

افتحْ زنازِينَكْ أهُوْ

بنفْتَحْ شبابيكَ اليقينْ

«جيناك: 91»

وهذا ما يمنح النص ديمومَته: القدرة على التقاط نبض اللحظة العابرة ووصله عميقا عبر الحبل السري للقصيدة بكل ما يلفظ الدكتاتور خارجه، وهكذا لبنةً لبنةً تشيدُ القصيدة عالمَها النصيَّ البهيَّ قُبالةَ خرابِ عالمِ الدكتاتور.

بآلية مثل هذه لا تستغرق القصيدة في تصوير فداحة الظلم لتؤسطِرَ الدكتاتور مانحةً إياه بُعداً ميتافيزيقياً مهولا يُضعف في النهاية قُوى مواجهته بنقله من حيّز الواقع إلى فضاء الأسطورة بل تحيله إلى مجرد ظل مؤقت يحجب ضوء الحياة، وبتعبير غاليانو: «الدكتاتور موظف، ممارس التعذيب موظف. سيفقدان وظيفتهما إن لم يؤدياها بشكل فعال. إنهما ليسا مسوخا فوق العادة، ونحن لن نمنحهما ذلك الشرف»[1]؛ ولذا فهو لا يحضر في «نقَّاج»، وإذا حضر فلكي يرتجف في قصره، أو يلتحف بدخانه تحت زلزلة غناء الأسير، أي لكي يمر عابرا مفسحاً الطريق لازدهار الحياة:

نغنِّي ونِحْنَ في أسرَكْ

وترجفْ وِانْتَ في قصرَكْ

سماواتَكْ دخاخِينَكْ

«مساجينك: 62»

1- إدواردو غاليانو، مقبرة الكلمات، مجلة كلمات، البحرين العدد 13، 1990، ص112.

(3) مناوشات الدارجة / الفصحى:

من استراتيجيات قصيدة محجوب شريف التي تكسبها سيرورتها العذبـة انغـراس لغتهـا في غـور الشعبي واللغة الدارجة واستثمارها آخر قطرة من عذوبة الشفاهية السودانية وجمالياتهـا، دون أن يمنعها هذا من مناوشة جماليات الفصحى عبر تهجـير المفـردة والجمـل الفصـيحة بكاملهـا وزرعهـا بقلب تربة لهجة دارجة حيث الحدود مفتوحة بين بنية الجملة العامية والفصيحة:

راحةَ أيديكْ تماماً مِتْلَ الضفَّتينْ

ضُلَّكْ كَمْ ترامى حُضْنَاً لليتَامَى

وخُبزاً للذينَ هُم لا يملِكونْ

بَيْ نفْسَ البَساطَةْ والهمْسَ الحنُونْ

ترحلْ يا حبيبي

مِنْ بابَ الحياةْ لبابَ المنونْ

«يابا مع السلامة: 106»

أو:

كلَّ الجِروحْ بتروحْ

إلا الْتي في الروح

خلّي الْقَلْبْ شُبَّاكْ

نحوَ الأمل مفتوحْ

سرْجَ الأماني حَنُونْ

مَهْرَ الليالي جموحْ

«نظرة: 99»

وهو مشروع ممتدٌّ عبر كامل تجربة محجوب شريف حيث يمكن أن نقرأ مثلا في إحدى قصائده المتأخرة «احرموني ولا تحرموني» التي يتناصُّ فيها مع بعض درر الحقيبة:

تُهْنا بين هوَّاتَ الفوارقْ

ياخِيْ دَيْلَكْ ناسْ أمْ هَوامْ

كمْ وكمْ همْ في القلبِ عالقْ

كم جِراحاً تِحْتْ

المسامْ

المسالِك صِبْحَتْ مهالِكْ

والحلال في إيدَ الحْرامْ

البِخونَك لا شكَّ هالكْ

البِجيِك في جُنحَ الظلامْ

نِحنَ منَّك ما مِنْ هُنالِكْ

أيُّهذا الشعبُ الهُمامْ

نِحْنَ مِنَّكْ حقَّاً لِذلكْ

مُستحيلْ أنْ نَقبَلْ تُضامْ

«احرموني ولا تحرموني»

حيث تخترق مفردات وتعبيرات نابعة من غور الفصحى، ولا ترد عادة في نسيج خطاب دارج مثل «جُنح الظلام»، «أيُّهذا»، «الهُمام»،«أن نقبل»، «تُضام»، «أم»، نسيجَ نصٍّ منسوج في نول الدارج لتندغمَ فيه؛ فكيف يمكن النظر لهذا الاختراق المباغت لمفردة أو عبارة فصيحة لا تَرِدُ عادة في الخطاب الدارج لتقتحم طمأنينة سياقه؟

ثمة تفسيرات نصية عديدة هنا يمكن أن يحضر من بينها في رأينا:

3-1- الانخراط في مُركَّبِ القُّوى الثقافيّة التي تتجادلُ بقلب الفصحى:

أي اعتبارها انفلاتاً من فضاء الشفاهة إلى حقل الكتابة، فعلى الرغم من إشكاليات «الكتابة» التي أشرنا إلى بعضها سابقا، إلا أن «الكتابة»، والأدبية تحديداً، قد جاهدت لتعويض ما يفقده الكلام إثر تحوله إلى رموز بالانخراط في عالمها الجديد: مجرَّة النصوص المتناسلة التي لا تكفُّ لحظة عن تشييد جمالياتها وتغزير ثرائها المعجمي والدلالي، وتأسيس تناصاتها، وتمدد فضائها المعرفي، وشحذ رهافة وعيها بالعالم وإنسانه؛ ولذا فإن دخول اللغة المحكية في حقل الكتابة هو دخولٌ في «مُركَّب القوى الثقافي الشاسع الذي لا سبيل إلى بلوغه

أبدا من دون الكتابة»[1]، انخراطٌ في حقل النصية الذي يتأسس عليه بنيان العالم؛ فمن «دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل.. وبهذا المعنى تحتاج الشفاهية إلى أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا هو مصيرها»[2]، ولكن دارجة شريف لا تنتهي إلى إنتاج «الكتابة» عامةً حيث يمكن لها أن تفقد حرارتها وخصوصية عالمها وثراء خصائصها الصوتية بقدر ما تنتهي إلى إنتاج كتابتها هي، أي إلى إنتاج كتابة تمثل مُقرَناً خصباً لتهجين لغتين: دارجة تزدهي بنعمة حضورها بقلب معجمها الاجتماعي المفتوح والمطرد، وفصحى تختزن جلال موروثها بخزانة رصانة مفرداتها وتاريخها المقدس.

3-2- تليين صلابة الفصحى وكسر معياريتها وغمرها في مسار اليومي:

النظر إلى هذه الظاهرة باعتبارها تليينًا لصلابة الفصحى ومعياريتها، وقاموسية مفرداتها، ونقلها من سياق النخبوي والمتعالي، وغمرها في غبار اليومي والمعيش، فإذا كانت العربية مثلا تنفي «يساسق» خارج قواميسها، وتكتفي بـ«يكثر المشي جيئة وذهابا»، وتلغي «المترار» من عالمها لأنها لا تعرفه، وتقنع بـ«النول» الذي تعرف؛ فإن القصيدة تتقدم بهذه الجسارة لتغرس هاتين المفردتين في قلب الفصحى:

كالمِتْرارْ يساسِقْ

ويمشي كما الحفيفْ

وإذا كانت الفصحى لا تعرف الترامس، أو الكبابي، فإن النصَّ هنا يغرس وردها بحقل الفصيح لتزهر بجماليات المغايرة والانزياح:

يا تِلكَ الترامِسْ

وينو الصُّوتو هامِسْ

أو:

وتِصْطَفَّ الكَبابي

أجملْ من صَبايا بيْناتَ الَّروابي

1- والتر ج. أونج، ترجمة حسن البنا عز الدين، الشفاهية والكتابة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، العدد 182، ص52.

2- السابق: نفس الصفحة.

بل إن عزومة الضيف على الشاي المتوطِّنة في تربة المحكي اليومي تتهادى الآن مطمئنة في قلب بنية الفصحى متكئة على أذرع وصيفاتها «انتباهي»، و«هل» و«أم»:

ويِلْفِتِ انْتباهِي

هل سُكرْ زِيادة أم سُكُّر خفيفْ؟

«يابا مع السلامة: 108»

وبذا تشيد القصيدة جسراً من التصالح بين مستويين من الاستخدام اللغوي من العسير أن يلتقيا خارج القصيدة، فمن النادر استعمال جمل مثل «الذين ذهبوا»، أو حرف العطف «أم» في سياق اليومي، ولكنها تتصالح في حضرة غناء القصيدة البهيج، فتهتزُّ بحيرة الدارج بهذا الحجر غير المتوقع نافية توَهُّمات سعيد عقل بلغة «محكية» تستقلُّ بشكل كامل عن الفصحي»، وذلك بتهجين مثل هذه الانزياحات - التي تكاد لسلاستها لا تلحظ في سياق شعرية البساطة التي تنتهجها قصيدة شريف - بجسد الدارجة لتثمر ورد جماليات جديدة يمكن أن نلمح أحد تجلياتها الباهرة في الشعر السوداني في قصيدة مثل «زولة تفتح الروح ضلفتين»[1] للشاعر جمال حسن سعيد التي انفتحت منذ مستهلها لهذا التلاقح الخصب بين نظامين نحويين ومعجمين ثريين: الفصحي والعامية.

3-3- استنهاض جماليات الموروث:

وهو لا يتمُّ على مستوى الجملة الفصيحة التي تشي تركيباً ودلالةً بورد جماليات مغايرة أنضجتها على مهل آلاف النصوص المكتوبة والشفوية، بل حتى على مستوى المفردة، إذ تمتلك بعض المفردات الفصيحة التي لا ترِدُ عادة في السياق الدارج حضورها في الديوان مثل أسماء الموصول: «الذي»، «التي»، «الذين» التي تمثل حضورا لافتا في الديوان ربما لاستحواذها على طاقة جمالية /دلالية لفتت منذ القدم ناقدا وبلاغيا مثل عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فعقد لها فصلا استهله بالقول: «اعلم أنَّ لك في «الذي» علما كثيرا، وأسرارا جمة، وخفايا إذا بحثت عنها وتصورتها اطلعت على فوائد تؤنس النفس، وتثلج الصدر، بما يفضي بك إليه من اليقين، ويؤديه إليك من حسن التبيين»[2]، فمن ذلك

1 - https://www.youtube.com/watch?v=hY_gpZVFY2k

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الطبعة الخامسة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص199.

أن الذي تكون وصلة إلى وصف المعارف بالجمل، وأنك لا تصل إلى «الذي» إلا بجملة من الكلام قد سبق من السامع علم بها»[1]، ومن ذلك أنَّ جملة الـذي «وإن كـان المخاطـب لا يعلمهـا لعـين مـن أشرت إليه، فإنه لا بد من أن يكـون قـد علمهـا عـلى الجملـة»[2]، ولأسـباب كهـذه لا تنـي «الـذي» وصويحباتها تهلُّ بحضورها في مسرح «نفَّاج»، وفي سائر مراحل مشروع شريف بأسره في شواهدَ تندُّ عن الحصر.

4-3- إشاعة التوتُّر الجمالي بين مستويين لغويين متغايرين:

ظاهرياً تشيد القصيدة جسراً للتصالح بين مستويين لغويين متغايرين كما ذكرنا في (ج)، ولكن في العمق يظل التوتر بين المستويين ناشبا بسبب اختلاف البنية والتركيب، وسلالة المحمول الثقافي لكل منهما، فكل تهجين يشي بقلق ما، بتنافر مع ما هو متجـانس وموحـد، بإشـارة ملتبسـة إلى تعدديـةِ تكوينه وتعسُّرِ انسياقه مع السائد.

والقصيدة هنا إذ تفكِّكُ لبناتِ الفصحى لتعمِّرَ بهـا بناءَهـا تُضـمِر نسـقها الـدارج الـذي يجهـد لتفريغ الفصيح من ثقل موروثه الذي يظل مع ذلك حيًّا ونشطاً في عمق الخطاب، وقادراً عـلى بـث إشاراته، فما يتفكك من اللغة العامة كما نبَّهنـا بـاختين «لـيس القـوام الألسـني المحايـد للغـة، بـل إمكاناتها القصدية هي التـي تنتهـب: فهـي تتحقـق في اتجاهـات معينـة، وتمتلـئ بمضـمون معـين، وتشخص وتتعين وتتسرب بتقويمات مشخصة وتندغم مع موضوعات معينة، وآفاق تعبير معينة»[3]، وحجر الزاوية في عبارة باختين هو: «تنتهب» التـي تضيءُ آجروميـة الفصـحى إثـر اخـتراقِ سـياجها، ونهْشِ طمأنينتها الآمنة في عتمة قواميسها.

(4) إذابة الدلالي بمختبر اللغة:

إحدى الاستراتيجيات التي تشتغل عليها نصوص «نفَّاج» هي إذابـة الـدلالي في مختـبر اللغـة وذلك عبر نقله من مستوى الحدث/ الواقع إلى مستوى الرمز/المجاز، فقصيدة محجوب شريـف لم تكن مهمومة أبدا برسم صورة تسجيلية لفداحـة القهـر بقـدر مـا هـي مهمومـة باسـتبطانه، فـلا ذكـر لوقـائع أو أسـماء محـددة بقـدر مـا هـو اسـتبطان لحـالات. إنهـا قصـيدة الحالـة لا

1- السابق: 200.

2- السابق: 201.

3- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية: 47/46.

الواقعة، وحتى عندما يرثي شخصا بذاته فإنه يخرج من حصار الذات إلى أفق الفجيعة العامة بحيث يصعب أن نحدد هل يرثي شخصاً أم وطناً:

النقَّاجو فاتِح ما بين دِينْ ودِينْ

نفْحةْ محمديَّةْ ودِفئاً كالضريحْ

مَيْضَنَةْ كَمْ تَلالِيْ

جِيْداً في الأَعالي مريمْ والمسيحْ

«يابا مع السلامة»

وعندما يكتب عن «أكتوبر» فإنه لا يكتبُ عن الثورة باستحضار الترسانة الثورية الجاهزة بمفرداتها الرنانة: الثورة، العسكر، الجماهير.. إلخ إلخ بل باستقطار كرْمِ جوهرها العميق: التضامن الإنساني الحميم، والالتفات لنون نسوتها، ليكتب بلسان إحداهن «ما زِلْتَ بتذكَّرْ»[1].

وحتى عندما تضطرُّ القصيدة لمنازلة السلطويّ بأدواته أي بالهتاف المضاد الذي يعني منازلته على أرضه بأسلحته ذاتها في مثل:

ما بنبنيهو فرَّادِي

ولا بَالضجَّة في الرادِي

ولا الخُطَب الحماسيَّةْ

فإن مجازاً واحداً - مثل ضربة فرشاة متمرِّسة - يبدو قادراً على إعادتها مرة أخرى لحقل الشعريَّة، أي قادراً على بناء العالم وفقا لبكارة المخيلة، وشبكة المجاز، ولذا في مقابل أيديولوجيا السلطة المبثوثة عبر آلتها الإعلامية وصمَمِها الأيديولوجي، وترسانتها اللغوية الجاهزة، ينفسح أفق وطن بلا نهاية «حدَّادِي.. مدَّادِي»:

تِحِتْنَا الظُّلْمَةْ تِتْهَاوَى

نَخُتَّ الفجرِ طاقيَّةْ

وما نعنيه بإذابة الدلالي هو الطريقة التي يتحول بها المعنى بمختبر الشعرية، المعنى غير القابل للاستبدال بتعبير جادامار؛ فالعمل الفني كما يقول جادامار: «وفقاً لخاصيته في عدم

1- ديوان نقَّاج: 48.

القابلية للاستبدال **Irreplaceability** لا يكون مجرد حامل لمعنى، كما لو كان هذا المعنى يمكن نقله إلى حامل آخر»[1]؛ فالشعر إذ يعمل على استنقاذ اللغة من اليومي الذي يفرض عليها وجوداً زائفاً من عنده يدأبُ على «استنبات واستزراع الكيفيات التصويرية الكامنة في اللغة بكل إصرار وترصد، ذلك لأن الشعر هو الرحم الطبيعي للصورة»[2].

(5) تَبدُّلات المعنى إثْرَ ولوجه حقلَ الغناء:

من الاستراتيجيات التي تشتغل عليها قصيدة محجوب شريف: انتباهها المبكر إلى غنائية القصيدة، إلى الإمكانيات المذهلة للمفردة التي تفتح باب القصيدة توّاً على فضاء الغناء، لهذا كانت هذه الغنائية التي تحتفي فيها اللغة بأعراسها مستنفرة جند الإيقاع، والإيقاع هنا ليس العروض مضافا إلى المعنى، ولكنه التبدل الجوهري للمعنى إثر دخوله لحقل الغناء الفسيح، والنغم هنا «لا يحاكي... بل يتكلم. ولغته لا مقاطع فيها ولكنها حية حارة متلهفة فيها من الطاقة مائة مرة أكثر مما في الكلمة نفسها»[3].

يشتغل الغناء في قصيدة شريف على عدة مستويات؛ فبالغناء يفتح النص فضاء فسيحا موازيا لعتمة السجن:

عمَّا قَريبْ

الهمْبَريبْ يفتَحْ شبابيكَ الحبيبْ

والحالْ يطيبْ

يا محمَّد أحمد تستجِمْ

والبيتِ يِتِمْ

تِتْلَم تَلِمْ

تفرَح فرَحْ

1- هانز جورج جادامر، تجلّي الجميل، تحرير روبرت برنا سكوني، ترجمة ودراسة وشرح د. سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص116.

2- يوهان هوتسينغا، ديناميكية اللعب في الحضارات والثقافات الإنسانية، ترجمة د. صديق محمد جوهر، الطبعة الأولى، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، 2012، ص370.

3- روسو، محاولة في أصل اللغات: 79.

تحلَمْ حِلِمْ

كمْ تطْمئِنْ

«عما قريب: 56»

وهكذا ففي اللحظة التي ينسدُّ فيها باب السجن، ينفتح باب الحياة السري عبر مزلاج القصـيدة ليزلزل السجان ويفضح خواء عالمه الداخلي، فبالغناء يعزل محجوبُ الدكتاتورَ عن هدير الحياة:

مَساجينكْ

مَساجينكْ

نغرّدْ في زنازينكْ

عصافيراً مجرَّحة بَسكاكينكْ

نغنّي

ونِحْنَ في أسرَكْ

وترجف..

وانت في قصرَكْ

سماواتَكْ دخاخينَكْ

«مساجينك: 62»

وهكذا كلما ازدادت السـلطة ضراوةً، شـحذ الـنص سـكاكينه الأكـثر رهافـةً، هكـذا: كأنما تـذبح الطاغية بشفرة وردة، مثلما نجد في «سنبلاية» و«عمَّا قريب» وغيرها.

وفي مقابل لغة السلطة بكل خشونة تلـك اللغـة وجمودهـا، ويقينيتهـا الخانقـة المصـادرة لكـل سؤال يشيد شريف عالم لغة سيَّالة مرنة لا تكفُّ عن الهزج:

يا تِلكَ الترامِسْ

وينو الصُّوتو هامِسْ

كالمِتْرارْ يساسِقْ

ويمشي كما الحفيفْ

وكَمْ في الذّهنِ عالقْ

ثرثرةَ المعالق والشّاي اللطيفْ

وتِصْطَفَّ الكَبابي

أجملْ من صَبايا بيْناتَ الّروابي

والظلَّ الوريفْ

أحمرْ زاهيْ باهِي

ويِلْفِتِ انْتباهِي

هل سُّكرْ زِيادة أم سُكُّر خفيفْ؟

«يابا مع السلامة: 108»

وقد يستحيلُ النصُّ بكامله إلى غناءٍ خالص يذوب فيه جسرُ الدلالات بلُجَّةِ الغنـاء تاركـاً للإيقـاع لملمةَ شظايا المعنى:

....

ألفِ ضحكةْ حُلوةْ

تسْندَك بجنْبةْ

بتمن طبنجة

أحسنَ الكمَنْجةْ

أحلى شتلِ منقَةْ

أحسنَ الحليبْ

....

عشَّةْ كلمينا

مَيري ذكّرينا

كلُّ سُنْكي أحسَنْ

يبقَى مسطرينا

«عشَّة كلّمينا.. ميري ذكّرِينا»: 83

إنه عالمٌ يصالحُ تناقضاتِه (شمال /جنوب، هـامش/ مركـز، عـرب /أفارقـة) بـحضرة الغنـاء حيـث البشر الطالعون من فداحة أحزانهم لمهرجان الغنـاء الخصـيب مـثلما فعـل أحـد الملـك في «الفرقـة الموسيقية»:

حربِ لا لا لا لا

كُبرِي.. اسبتالةْ

صالةْ للثقافة

تمرحَ الغزالةْ

جنبها الظرافةْ

رگ قِمْرِي طارْ

قيرةْ قيرةْ قيرةْ

«عشَّة كلّمينا.. ميري ذكّرِينا»: 81

وعلى الرغم من أننا لا نتغيَّا في هذه المقاربة التحليل الداخلي لهذه القصـيدة بقـدر الإشـارة إلى الاستراتيجيات العامة التي تحكم نصوص «نفاج» إلا أن خصوبة هذا النص تمتلك قوة حضـور لافتـة باحتشاده بعدد من الميكانزمات الداخلية التي ينبغي الإشارة إليها بإيجاز، منها على سبيل المثال:

5-1- الاشتغال على الثنائيات المتضادة:

وذلك عبر بنيات تقابلية تعمق الوعي بضرورة وطن بديل يسع هذه المتقابلات في سياق هويـة مركبة تحتفل بتغايرات الثنائية، هذه التغايرات التي ينفتح عالمها بـ«ميري» و«عشة» التي يمثّل كل منها لوحده هوية واحدة مركَّبة: هُويَّة اللسان، والمعتقد، والعـرق منـدغماً بهُويَّـة الأنثـى بتاريخهـا الأسطوري الفادح، وظلاماتها التاريخية، ودورها المتعاظم في تنظيم شعث هذا العـالم الـذي تسـوده فوضى رجاله وحروبهم ومشاداتهم.

2-5- الكرنفالية:

تؤسِّسُ القصيدة لساحة احتفال بالمعنى الجاداماري لذلك؛ فالاحتفال في نظر جادامار «يوحّد بين كل فرد، فمن الطابع المميز للاحتفال المهرجاني أن يكون ذا معنى فقط بالنسبة لأولئك الذين يشاركون فيه بالفعل، وذلك فإنه يمثل نوعاً فريداً من الحضور»[1]. والاحتفال في نظره هو ما يملك القدرة على تأسيس اتصال حقيقي على النحو الذي يصل بين الناس من كل الطبقات وعلى اختلاف خلفياتهم الثقافية، والمناسبة الاحتفالية تكون دائماً شيئا ساميا ينتشل المشاركين من وجودهم اليومي، ويسمو بهم إلى نوع من التشارك الكلي[2].

هذا التشارك الكلي الرحب في عالم يزدهي بانحلال تناقضاته هو ما تؤسّسُهُ القصيدة هنا منذ لحظة استهلالها، وهو ما ينتشل القارئ هنا من عراء عزلته/هُويَّته المغلقة ليفتحه على الأفق الرحب الذي يجمعه بهويات الآخرين التي ليست في نهاية المطاف سوى هُويَّته هو نفسه متخذة شكلا آخر منفتحا ومرنا ومتعددا فحسب.

ويمثِّل توالي عطف الأسماء المتغايرة بالواو أو بحذفها آلية أساسية في تدشين روح هذا الاحتفال ويخصِّب وفرة هذا العالم/الوطن الذي يتخلَّق في ساحته بمفرداته العديدة المتناثرة كنجوم على مسرحه: البشر، العقائد، الطبيعة، المدن. إلخ إلخ والتي تتوحَّدُ في جدلِ المركَّبِ الذي يصنع المفرد المزدهي بتعدُّدِه التداخلي، وهُويَّتِه المركبَّة المفتوحة المرنة:

جايْ وجايْ وجايْ

ما في حاجة سايْ

كلُّو عِندو دِين

كلّو عِندو راي

بور.. وبورسودان

بارا.. والجنينة

عبِري.. ولاّ واو

1- جادامار، تجلي الجميل: 141.

2- السابق:151.

3-5- روح اللعب:

يتصل بهذه الاحتفالية ما يمكن أن نسميه روح اللعب بـالمعنى العميـق لهـذه المفـردة الخصـبة المنفتحة على حريتنا، والمتجاوزة للنفعية، والمتصلة بسُرَّة غريزتنا الأولية، والمجسدة لحلمنـا بطفولـة لا تنتهي، وكما استقصى الباحث والمؤرخ الهولندي يوهان هوتسينغا (1872-1945) مطولا في سِـفْرِه الموسوعي القيم «ديناميكية اللعب في الحضارات والثقافات الإنسانية» فإن اللعب مثَّل على الـدوام المحور الذي تطورت على أساسه حضارة الإنسان؛ فالحضارة لم تتطور وتنمو إلا بفضل غريزة اللعب، فـ«الثقافة بأسرها، بل إن حركة الحضارة نفسها هي نوعٌ من اللعـب»[1]، نـوع مـن اللعـب الخـلاق الذي يفتح العقل خارج مداراته المحدودة، ويتيح للروح أن تحلَّـقَ بعيـداً عـن اللغـة التـي تكبّلهـا، ويفسح للجسدِ أن يحقق حضوره المصادر.

والقصيدة تفتح مسرحاً للعب الذي يمضي كاشفاً القناع الهش للجدية الزائفة لواقع لم يقـدِّم لنـا بؤسُ أنظمتهِ سوى توليد الكارثة وتفريخ الانفصام:

ركَّ قِمْري طارْ

قَيَرة قَيرة قَيرةْ

نطَّطَ الصّغارْ

صفَّقَ الترولي

طمَّنَ القِطارْ

حلَّقَتْ.. وحلَّقَتْ

حمامةَ المطارْ

«عشَّة كلّمِينا: 62»

يستثمر محجوب هنا أنشودة الأطفال السودانية العذبة التي يتغنـون بهـا إثـر نـزول القطـرات الأولى من المطر والمنحدرة من طقوس الخصب القديمة التي لا يعرى منها شعب حيث الماء معـادل للحياة نفسها منذ الأزل.

1- يوهان هوتسينغا، ديناميكية اللعب في الحضارات والثقافات الإنسانية: 32.

والشعر وثيق الصلة باللعب، ومثلما كشف هوتسييغا فإنَّ «روح اللعب في الشعر تكمن في خلفية الثقافة البدائية التي نبع منها حيث كانت الأنشطة الثقافية تمارس باعتبارها ألعابا اجتماعية، وما إن أخذ نطاق الحضارة الروحي في الاتساع حتى أخذت المناطق التي كان عامل اللعب فيها هزيلا أو لا يكاد يدرك ينمو ويتطور على حساب المناطق التي كان مشهودا لها بسيادة اللعب الحر. لقد تجهَّمتِ الحضارة ككل وصارت أكثر جديةً وعبوساً... وبقي الشعر وحده في النهاية معقل اللعب الحي والنبيل[1].

5-4- النداء:

افتتاح القصيدة بالمخاطبة والنداء لـ«عشَّة» لتكلّمَنا، و«ميري» لتذكّرَنا ما قد نسينا لاستدرار الحكي وتدفقه وانهماره، ومد جسر للآخرين للمشاركة في حلبة القصيدة فاعلين لا منفعلين في دعوة حارة للجميع للانخراط في بناء الوطن/ القصيدة يداً واحدة تستمد قوتها من تنوعهم الخلاق:

نِحْنَ شعبِ أُسْطَىْ
يلاَّ جيبوا مُونةْ
نبنِي.. نبني نبني
مسْرحاً ونادي
مصنعاً وبوستةْ

(عشَّة كلّمِينا: 81)

5-5- الإيقاع:

الذي يتآزر فيه الوزن وجرس الكلمات، والسرد، والمعنى، وتتناوب المقاطع القصيرة جدا مع القافية المقيدة المزدهية بحروف المد ليفضي إلى علاقة، شديدة التعقيد والثراء الصوتي والدلالي معا؛ فما يبدو على سطح القصيدة هنا من تناوب تفعيلة: فاعلن بزحافاتها وعللها سرعان ما ينشبك في علاقة جدلية معقدة مع بقية الأنظمة الصوتية للنص، وقد تعلَّمْنا مع شارل بودلير (1821- 1876) أن الشعر لا يمكن تناوله مدرسيا عبر دراسة عروضه؛

1- السابق:371.

فالشعر «يمسُّ الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذوره في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أية نظرية كلاسيكية»[1]، والشاعر يبدأ بالوزن - نوتته الموسيقية الأولية- لينغمرَ في لجَّة الإيقاع المفضي إلى تخلُّق المعنى الخاص للشعر، الإيقاع الذي لا يمكن القبض عليه بل تتبع علاماته الظاهرة فقط وصولا إلى اعتناق أطياف الدلالة، فالقصيدة تتشكَّلُ من مقاطعَ قصيرة متناغمة دلالياً وصوتياً تغلقها قافية تتنوع بتنوُّع هذه المقاطع.

ولا يمكن هنا أن نقاومَ إغواءَ استثمار نتائج التحليل النافذ الذي قدمه الباحث جمال الدين بن الشيخ في «الشّعرية»، فقد حلَّلَ ابن الشيخ مطولا شعريةَ المقاطع القصيرة، وعلى الرغم من أنَّ ابن الشيخ يشتغل على القصيدة العمودية أساسا إلا أنه يمكن سحب تحليله - بسبب نفاذِه التأسيسي - على نصوص حديثة ودارجة كنص «عشَّة كلّمينا.. ميري ذكّرِينا» إذ يرى ابن الشيخ أن النزاع بين المعنى وبين التنظيم الصوتي الصارم جداً ينمحي بقدر ما يتم التوفيق بينهما جزءاً جزءاً بحيث يصعب التمييز بينهما لاندماجهما في وحدة لا تقبل الانفكاك، كما يرى أنَّ «للجهاز الصوتي هنا أثراً وظيفياً حقيقياً على المعنى، ويتمتع المعنى في المقابل بهذه الخفقات المتوقعة للأسجاع، ويهب إيجاز الأجزاء بروزه لفكرة متولدة عن التناغم اللفظي، وهي فكرة تمتد إلى غاية الانبثاق النهائي للقافية»[2].

وينبثق الخطرُ هنا من إمكانية نشوب النزاع بين هذا الدفق الصوتي الإيقاعي وبين روح قصيدة كـ«ميري كلمينا» مهمومة بدلالاتها وانشغالها بموضوعها الكبير المزمن (شمال/ جنوب)، فـ«البيت وهو يفتقد تمفصلات منطقية تسمح لمعنى ما أن يظهر بجلاء يبدو أنه يختزل إلى خُطاطات صوتية»[3]، إذ إن هذه الوحدات القصيرة لا تسمح بانفساح القول الشعري ليصوغ معناه المركَّب الذي يمكن له الإحاطة بالظاهرة، ولكن مكر الشعرية يجد له حلا في اقتصاد الكتابة: تركيزها الصوتي حتى حدود اندغامه بالدلالي حيث لن يتبقَّى سوى قلب المعنى متألقاً وصلباً كماسة، ويظل على القارئ عبء رسم ظلاله وحواشيه:

1- ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات: دراسات في الشعر العراقي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص21.

2- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص225.

3- المرجع السابق: 227.

كلُّ طلْقَة بيَنا

نِحْنَ تبقَى وفْرَةْ

سمسِماً... وبفْرةْ

سُكَّراً.. وشايْ

تترا سايْكلينْ

جايْ وجايْ وجايْ

ما في حاجةْ سايْ

«عشَّة كلّمِينا:82»

6-5- القافية:

يرتكز النص على القافية التي تزدهي بحروف المد لاسيما حرف الألف الذي تعادل ذبذبته صعف ذبذبة الواو أو الياء كما يذهب الباحثون، وتتراوح القافية هنا بين المقيدة (التي تنتهي بساكن) بانفجارها الصوتي، والمطلقة المشبعة بألف وصل الروي الذي يسلم القصيدة إلى التغني، ولهذا انتبه الشعر العربي منذ انبلاج فجره، وقنن ذلك الأخفش بقوله: «إذا نُطِق بالشعر على سبيل الحداء والغناء والترنم فقد أجمع على إلحاق الألف والواو والياء؛ لأن الترنم يمد فيه الصوت أكثر من مدّهِ في النشيد، والمقصود به وبالغناء والحداء المد»[1]. ولعناية الشعر العربي بالقافية أفردوا علما خاصا بها عمر بالمصطلحات التي تحدد أجزاءها وحروفها وحركاتها ومحاسنها وعيوبها؛ ففي هذه المساحة الصوتية الضيقة التي تقع على حواف البيت ثمة متَّسع غريبٌ للمناورة والتنوع والغنى المذهل، وقد لخَّص لنا ابن جني (322 - 392 هـ) في «الخصائص» سِرَّ عناية الشعرية العربية الفائقة بالقافية على هذا النحو: «والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرَّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه»[2]، وهي العناية التي يمتدُّ خيطُها من ابن جني حتى جان

1- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة. كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، 1974، ص112.

2- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1955، الجزء الأول، ص84.

كوين: «القافية ليس أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى»[1].

تحضر القافية في هذا النص بكل ما تمثله من دلالات إذن؛ فالقافية تمثّل «بداية ونهاية في آن واحد، وذلك بجعلها مقطعا متوقفا يسعى إلى السيطرة على الزمن داخل بنية الثقافة الشفوية، ويعمل على تجميد هذا الزمن والتمكن منه حتى يستطيع أن يحيا النص حياته المستقلة، ويعيش زمنه المتوقف والممتد بعد فترة إنتاجه»[2]، كما تشُدُّ القافيةُ النصَّ إلى حالة غنائه القصوى باستثمار حروف المد، بالإضافة إلى حزمة وظائف أخرى مثل التعميق الدلالي، والتكرار، والتماثل.

وفي هذا النص تبرز وظائف أخرى للقافية كبسط هيمنتها على سائر البيت وهي بهذا الفعل «تتحكم في اختيار الكلمات، وتنظم علاقاتها، وتحدد التنسيق بينها، ويترتب تشكيل المعنى من خلال طبيعتها»[3]، وهي لا تختار من قاموس اللغة الواسع ما يدعم التماسك النصي للقصيدة ويغني دلالاتها ويشد الغناء إلى نهاياته القصوى فحسب؛ بل إلى أبعد من ذلك: ابتعاث مفردات الحياة التي أهملتها الشعرية التقليدية: شاي، بفْرة، تتراسايكلين، اسبتالة، مسطرينا، أسطى.. إلخ إلخ لتتبوأ مركز القصيدة والحياة معاً.

1- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990 ص86.

2- إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء،1995، ص38، عن: محمد عبد الباسط عيد، البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي، مجلة علامات، النادي الأدبي جدة، العدد 70، أغسطس 2009، ص332.

3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية: 226/225، وللمزيد ينظر الفصل الثامن الذي عقده بن الشيخ للقافية ص205 وما بعدها.

المراجع:

1. آلفن توفلر، تحول السلطة ترجمة د. فتحي بن شنوان وعثمان نبيل، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1992.
2. الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، 1974.
3. إدواردو غاليانو، مقبرة الكلمات، مجلة كلمات، البحرين، العدد 13، 1990.
4. أدونيس:
   - زمن الشعر، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت، 1983.
   - النص القرآني وآفاق الكتابة، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، 1993.
5. أنتوبي إيستوب، الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجية، ترجمة حسن البنا، مجلة فصول، العدد الخاص بـ«الأدب والأيديولوجيا»، المجلد الخامس، العدد الثالث، إبريل - يونيو1985.
6. توماس باين وآخرون، التشكيك في السلطة، ترجمة صلاح عبد الحق، الطبعة الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 2008.
7. جاك دريدا وآخرون، ما وراء التفكيك، ترجمة محمد عبد الرحمن الحسن، سلوم للنشر، الخرطوم، د.ت.
8. جان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات، تعريب محمد محجوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.
9. جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، قرأه وعلق عليه د. محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.
10. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون وآخرين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996.
11. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1955.
12. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.
13. رنيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.
14. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993.
15. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

16. ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات: دراسات في الشعر العراقي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000.
17. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الطبعة الخامسة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.
18. عبد الله عبد الوهاب محمد الأنصاري. الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون - رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2000.
19. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الصحوة، المنوفية، د.ت.
20. محجوب شريف، ديوان نقّاج، دار تراث، لندن، 2002.
21. محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
22. ميخائيل باختين:
- الكلمة في الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
- الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
23. ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 2007.
24. هانز جورج جادامر، تجلّي الجميل، تحرير روبرت برنا سكوني، ترجمة ودراسة وشرح د. سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
25. والتر ج. أونج، ترجمة حسن البنا عز الدين، الشفاهية والكتابة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، العدد 182.
26. يوسف الخال، بيان، مجلة شعر، بيروت، العدد 32/31، السنة الثامنة، صيف /خريف 1964.
27. يوهان هوتسينغا، ديناميكية اللعب في الحضارات والثقافات الإنسانية، ترجمة د. صديق محمد جوهر، الطبعة الأولى، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، 2012.

السينما والأدب

السينما والأدب: تداخل أم توازٍ؟
مقاربة بينية لآليات التعالق النصي
بين الفيلم والرواية: عرس الزين نموذجاً

تسعى هذه الدراسة لتفحُّصِ العلاقة المعقَّدة بين الرواية والفيلم عبرَ مقاربة بينيَّة **Interdisciplinary Approach** تفترض أنَّ عناصرَ السرد بين الاثنين تختزنُ مرونةً هائلةً في التحوُّل والتكيُّف عبرَ عددٍ من الآليَّات السرديَّة مثل التعالق النصي، والوصف، والتبئير، والتحفيز وغيرها من الميكانزمات التي عمل علم السرد على تأسيسها واختبار نجاعتِها في التحليل النصي.

اعتمدت الدراسة نظرياً على مفهوم المقاربة البينية، وكذلك مفهوم انفتاح الأجناس الأدبية وتداخلها قبل أن تدلفَ إلى حقلها النظري والتطبيقي لتدرس آليات التعالق النصّي محاولةً تعبيد المسار بين الاثنين: الرواية والفيلم عبر هذا المنهج التفاعلي الذي يغني الدرس النقدي فيهما معا، ويتيح لهما مدى أبعد من التجاوز والتركيب والتفاعل الخلاق.

وتأتي هذه الدراسة ضمن مشروع يتبنَّاه الناقد يهدف لدراسة العلاقة بين السينما والأدب عبر تحليل عناصر التقاطع والتوازي والتداخل بينهما. وفي هذه الحلقة من المشروع، التي تمثِّلُه هذه المقاربة، سيتمُّ تحليل هذه العلاقة عبر مفهوم التعالق النصي **Hypertexuality** الذي لم يجرِ اختباره لدراسة العلاقة بين جنسين كالرواية والفيلم ينتمي كل منهما إلى حقل إبداعي مختلف وذلك عبر رواية «عرس الزين» 1964 للطيب صالح، و«فيلم عرس الزين» 1976 للمخرج خالد الصديق.

إضاءة (1)

لا نـزال نـدرك بصـعوبة أنَّ فصـلَ وتقطيـعَ المعـارف لا يـؤثر في إمكانيَّـةِ معرفة المعرفة فحسب، بل في إمكانية معرفة ذواتِنا والعالم أيضاً.

إدغار موران

«المنهج»

إضاءة (2)

ما هو شكلُ وجود الأجناس؟ هل يتعلَّقُ الأمرُ بتغيُّرات بسـيطة عشـوائية أم بماهيَّـات حقيقيـة؟ ربمـا لا تكـون الأجنـاسُ سـوى كلـماتٍ، وتصـنيفات عشوائية، يخترعها النقد من أجل عزائـه الخـاص فقـط، ومـن أجـل أن يجـدَ نفسَهُ ويعرفها ضمن هذا الكمّ من الأعمال التي ترهقه عبر تنوُّعهـا المطلـق، أو على العكس، هل توجد الأجناسُ حقيقةً في الطبيعة وفي التاريخ؟ هل هـي مشروطةٌ من ذاتها؟ أخيراً: هل تعيشُ حياةً خاصةً بها ومسـتقلَّةً لـيس فقـط عن حاجات النقد، ولكن أيضاً عن أهواء الكتاب أو الشعراء؟.

جان ماري شيفير

«ما الجنس الأدبي»

إضاءة (3)

عندما نقولُ إنَّ العالمَ غدا صورةً فينبغي أن نؤكّدَ أنَّ الصورةَ لا تعني هنا تمثُّلاً لموضوعٍ من طرفِ وعي ذاتي، إنها تعنى بالأولى رؤيةً تعدديةً من طـرفِ ذاتٍ كونيةٍ شاملة.

عبد السلام بنعبد العالي

«ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة»

تُثيرُ مسألةُ التداخل بين الحقول المختلفة سؤالَ المعرفة الإنسانية وطبيعتَها: تعدُّدٌ وتنافر أم وحدة وانسجام؟ وبمعنى آخر هل يمكن لململة هذا الكون المعرفيّ الشاسعِ - الذي لا يكف الإنسانُ عن تمديدِه في وفرةٍ لا تستنفد أبداً - في وحدةٍ متناغمةٍ تنعمُ بالتآلف والاتساق؟

وهو السؤال الذي يكتسب المزيد من الحضور والمشروعية في ظل التداخلات العميقة للحقول المعرفية المختلفة لاسيَّما بعد انفجار الفضاء السبراني، وفتوحات ما بعد الحداثة، وكشوفات اللغة والنص والخطاب، وتفكيك الثابت والجوهريِّ والمنغلق، وخلخلة مركزية النصوص وانغلاقها لصالح تعالقاتها اللانهائية حيث «النصُّ عقدةٌ في شبكة» ليس بالمفهوم الفوكوي المجازي فحسب، ولكن بالمعنى الحرفي لذلك أيضاً في عصر النص المتشّعب في الشبكة الدولية حيث يمكن لكل إشارة عابرة في النص أن تفضي إلى متاهة شبكة مفتوحة من التعالقات الكتابية والصوتية والمرئية تفضي بدورها إلى شبكات أخرى في متوالية لا نهائية بلا بداية حقيقية لها مثل سديم يتخلَّقُ ذاتيّاً.

يُضَافُ إلى كل ذلك انفجار علوم اللغة، وتحليل الخطاب، والسيميائية، والتناص، والتفكيك لمقاربة النصوص من شَتَّى جهاتها المفتوحة وهو ما يجري تزامناً مع الفتوحات المعرفية الكبرى في التقنية والفضاء المعلوماتي والنص التشعبي وبرمجيات المصادر المفتوحة وغيرها في عالم استحال إلى مكتبة كونية خرافية تتناسل نصوصُها وأصواتها وصورها وأفلامُها دون هوادة، كما يجري تزامنا مع الكشوفات العلمية المعاصرة في الفيزياء والرياضيات وغيرها - بالمعنى الكلاسيكي لكلمة «علمي» إذ لم يعُدِ الفصل بين ما هو «علمي» وما هو «غير علمي» ممكناً في عصر تتبادل فيها المعارف خبراتها بلا انقطاع وتجتاز سياجاتها لتلتقي بنقاط التقائها العديدة التي تمَّ قمعها سابقا باسم منهجية علمية صارمة اتَّضح مدى صممها وانغلاقها إثر انفجار ثورة فيزياء الكم على الفيزياء الكلاسية التي صاغت جُلَّ تصوراتنا عن الوجود والكون، وكما يوضح بَسَراب نيكولِسكُو **Basarab Nicolescu** في كتابه العلامة «العبرمناهجية» فإنَّ العقائد والأيديولوجيات التي اجتاحت

القرن العشرين كانت حصيلة الفكر الكلاسيكي القائم على تصورات الفيزياء الكلاسية فالأيديولوجيا الماركسية مثلا «تأسست في التحليل النهائي على التصورات الناتجة عن الفيزياء الكلاسية: الاتصالية، والسببية المحلية، والحتموية، والموضوعية»[1]؛ أما بعد ثورة فيزياء الكم **Quantum Physics** أو الكوانتمية حيث مستويات الواقع المتعددة التي يتعسَّر حصرها، وحيث ينبّهُنا نيكولسكو إلى كيف «تواصل الكيانات الكوانتية تفاعلها مهما كان مقدار تباعدها، وحيث الجماعة أكثر دوماً من مجرد مجموع أجزائها إذ إنَّ عاملَ تفاعلٍ خفيٍّ غيرَ قابل للاختزال إلى خصائص مختلف الأفراد حاضر دوما في الجماعات البشرية»[2]، فإنَّ كل ذلك يفتح الباب لمقاربة عبرمناهجية لحقول المعرفة المختلفة - والتي لن تعود مختلفةً إثر مقاربتها بينيَّاً - تدشّنُ وعياً جديداً لمقاربة الخطابات تضافرا مع «العلم» الذي دخل عهدا جديدا أعاد فيه النظر في مسلَّماته الإيديولوجية المتصدّعة وريثة النظر الكلاسيِّ للعالم؛ فكان من الطبيعي أن يشهدَ حسبَ توصيف الناقد أيمن تعيلب «انهيار فكرة الحد العلمي الصارم للعلوم في نظرية المعرفة المعاصرة، وتداخل بنية العلم نفسه في منظومة جدلية تداخلية تعدُّديَّة، وما طرأ على فلسفة العلوم من انهيار فكرة الموضوعية والصرامة المنهجية والاتساق المنهجي، وتصاعد نظريات الفئات الغائمة، وشيوع طرائق جيدة وتصورات مغايرة في آليات المعرفة مثل: اللا تحديد - التضاد - التشوش - اللا دقة - الفئات الغائمة - الاحتمالية - الالتباس... وهي تمثل الأدوات الفلسفية والذهنية والمعرفية والجمالية الجديدة في معالجة غموض الواقع، والتباسية العالم، وضبابية الحقيقة، وتداخل وجوهها وتعقيداتها الهائلة»[3].

وفي ظل هذه التغيُّرات المعرفية الجذرية كان من الطبيعي للخطاب النقدي في مختلف حقول اشتغاله أن يشحذَ أدواتِهِ، أو يغيّرَها كليَّاً وذلك عبر حُزمةٍ واسعةٍ من آليات التحليل والمقاربة لعل من أهمّها المقاربة البينية **Interdisciplinary Approach** التي تطيح بالسياجاتِ المفتعلة التي تفصل بين المعارف الإنسانية المختلفة لتفتحها على فضائها الفسيح.

وقد عرَّفتِ اليونسكو البينية أو التناظمية أو عبر المناهجية **Interdisciplinarity** بأنَّها «نوعٌ من التعاون بين التخصصات المختلفة أمام المشكلات المعقدة، والتي تُحَلُّ فقط بالتضافر

1- بسراب نيكولسكو، العبرمناهجية: بيان، ترجمة ديمتري أفييرينوس، دار مكتبة إيزيس، دمشق، 2000، ص21.
2- السابق: 26.
3- أيمن تعيلب، المغامرة الإبداعية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص11.

والتوليف الحصيف بين وجهات النظر المختلفة»؛ ولهذا تعوّلُ المقاربة البينية على المتعدّد والمختلف والمضمر والنائي، وتعمل على خلخلة السياجات الأيديولوجية الهشَّة التي تطوّقُ الحقولَ المعرفيةَ المختلفة لفتحِها على بعضها في وحدة معرفةٍ مشتركةٍ لا تعاني عُزلةَ الانفصام.

وفي بيانهِ الهام «العبرمناهجية» ينبّه بسراب نيكولسكو إلى الفروقات الدقيقة بين تعددية المناهج **Multidisciplinarity**، والـ«بين مناهجية» **Interdisciplinarity**، و«العبرمناهجية» **Transdisciplinarity** رغم تكاملها وائتلافها في وحدة المعرفة، فبينما تختصُّ تعددية المناهج بدراسة عدة مناهج في آن واحد لموضوع واحد يتعلق بمنهج واحد مثلما يمكن مثلا دراسة لوحة لجيوتو(1266-1337) من منظور تاريخ الفن متقاطعا مع منظورات الفيزياء والكيمياء وتاريخ الأديان وتاريخ أوربا والهندسة فإن البينمناهجية تطمح إلى شيء مختلف؛ فهي تتعلق بنقل الطرائق من منهج إلى آخر على ثلاث درجات: الدرجة الأولى تختص بالتطبيق، والثانية بالبعد الأبستمولوجي، حيث يمكن، كما يمثّل نيكولسكو، أن يؤدّيَ نقل طرائق من المنطق الصوري إلى مجال الحقوق إلى تحليلات مهمة في أبستمولوجيا الحقوق، والثالثة بتوليد مناهج جديدة حيث يمكن مثلا أن يؤدي نقل الطرائق الرياضية إلى مجال الفيزياء إلى توليد الفيزياء الرياضية وصولا إلى توليد الفن المعلوماتي، «أما العبرمناهجية فهي تختصُّ كما تشير بادئة عبر **Trans** إلى ما هو في آنٍ واحد معا بين المناهج، عبر المناهج المختلفة، وفيما يتعدَّى كل منهج، وغائيتها فهم العالم الحاضر الذي من مستلزماته وحدة المعرفة»[(1)].

وفي حقل مثل الأدب فإن المقاربة البينية لخطابه المتوزّع بين طيف واسع من الأشكال والأجناس والأنواع التي تتقاسم عناصر مشتركة مترحّلة تكتسب مشروعية مضاعفة؛ ولذا سنحاول عبر هذه الدراسة تقصي هذه العناصر بين الفيلم والرواية راصدين طبيعة التحوُّلات التي تعتريها لتفرزَ دلالاتٍ جمالية ومعرفية مغايرة كل مرة.

2- على مستوى الخطاب الأدبي فإنّه ما من جنس أدبي استطاع أن يقدّم نفسه صافياً نقيّاً من التباسات الأجناس الأخرى التي لا تكفُّ عن اختراقه، وفتحِه خارجَ حدود حلف القارئ والذوق الأدبي المتواطئ معه، والأعراف الأدبية السائدة، والمواضعات النقدية الشائعة؛ ولذا شهدت نظرية الأجناس الأدبية - منذ فجر ولادتها - تزحزحا مستمرا عن فكرة

1- العبرمناهجية، مرجع سابق: 55/54.

التمسُّك الصارم بالسياج الحدودي الفاصل بين الأجناس الأدبية؛ فهذه الحدود ظلت عُرضةً للخـرق والهتك والتمازج والتقاطع والاندماج في تداخل بهيج يُحتفَى فيه باتساع الكتابة لا انغلاقها المحدود الذي يحاول المدرسيُّ حبسها فيه بُغيةَ حِصارها معرفيّاً لتسهيل درسها، وتقديمِها لقمةً سائغة لدارسي الأدب وشُداتِه.

وتثير إشكالية التجنيس الأدبي عادةً حُزمةً مـن الأسـئلة حـول العنـاصر القـارة أو الثابتـة في كـل جنس، وتلك المتحوّلة والعابرة فيـه، وهـي الأسـئلة التـي يمكـن اختزالهـا في سـؤال كبـير أسـاس: مـا العناصر القارة التـي تتلـبس بنيـة الجـنس الأدبي المعـين ولا تغادرهـا وكيـف يمكـن تحديـدها، ومـا العناصر المتحوِّلة التي تظل عُرضةً للاختراق والتجاوز والمرونة والتوظيف الحـر والتجريـب بمختلـف مستوياته: العناصر التي تقع في مهبِّ حساسية العصر ومتغيراته، والمنبثقة من مرونة الجـنس الأدبي وحيويته وتطوره التاريخي، وفي مهبِّ عنفوان المواهـب الفرديـة القـادرة عـلى اجـتراح ميكانزماتهـا الخاصة التي تتجاوز بها القوالب الأدبي التي غالباً ما يصنعها المتن النقـدي، أو الـذوق المتـواطئ، أو الأعراف السائدة.

وقد كان على الخطاب النقـدي أنْ يعـيَ بحـدَّة إشـكاليةَ رجَّـةِ اصـطدامه باسـتمرار بـالتحوُّلات الكبيرة في الأجناس الأدبية التي تخترقها بنيةً ودلالةً وسياقاً، وسؤال الثابت والمتحـوّل في الـنص الأدبي والذي ينفتح واسعاً ليحتضن داخله إجابات نابعة من حقول معرفية متعددة: تاريخ الأدب، نظريـة الأدب، تحليل الخطاب، علم الاجتماع الأدبي، النقد الثقافي، الشعرية، نظرية الأجنـاس الأدبيـة.. إلـخ إلخ.

ولكن ما «السبب الحقيقي للأهمية التي يعطيها النقد الأدبي لمسألة وضع التصنيفات هذه؟»[1] كما يتساءل جان ماري شيفير في كتابه العلامة «ما الجنس الأدبي»؟

يجيب شيفير: «إنَّ السبب يعود، منذ قرنين بطريقة شاملة، ومنذ أرسطو من قبل بطريقـة أكثر خفاءً، إلى أن مسألة معرفة ما هو الجنس الأدبي (وفي الوقت نفسه، مسألة معرفـة مـاهي الأجناس الأدبية الحقيقيـة ومـاهي علاقاتهـا) يُفـترض أن تتطـابق مـع مسـألة معرفـة مـا هـو الأدب»[2]؛ فتحديد الأجناس الأدبية هـو بحـث أساسـاً في سـؤال الأدبيـة الكبـير، أي مـا يجعـل

1- جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة الدكتور غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص14.
2- السابق: نفس الصفحة.

نصا ما أدبيّاً؛ فالأدب، كما يرى شيفير، يقع داخل مجال سيميائي واسع هو مجال النشاطات اللفظية التي ليست كلها فنيَّة كما هو حال الموسيقا والرسم مـثلا اللـذين يتعلَّقـانِ بنشـاطاتٍ فنيـة بصـورة جوهرية تبقى التصنيفات الداخلية لها تجريبية ووصفية، وانطلاقاً من تقسيم هيجل الثلاثي للشـعر فإن على الأدب أن يمتلكَ منظومته الدلالية الخاصة به: لا تستطيع هذه المنظومـة أن تسـكن اللغـة كما هي، ويشاء القدر أن تكون مرتبطة بمجموع فرعي من الممارسات اللغوية محـددة عـبر جـوهر خاص يحيّد أو يلغي الخصوصية الدلالية للغة... هكذا أصبحت نظرية الأجناس المكان الذي يتحـدد فيه مجال الأدب وتعريفه: لقد «أُنقذت» الخصوصـية الدلاليـة، التـي مـن الصـعب الوصـول إليهـا، بفضل اكتشاف هيغل لنظرية الأجناس»[1].

يتَّصِلُ بمسألة الأجناس هذه انهيارُ الحدود بين النوعين الرئيسيين في الكتابة: الشعر والنثر، لاسِيَّما بعد تمدد مفهوم الإيقاع الذي يخترقُ سائرَ الأجنـاس الإبداعيـة وغـير الإبداعيـة بعـد أن خـرج عـن مفهوم الوزن البسيط مهما بلغ تعقيده إلى الإيقاع بمعنـاه الواسـع الـذي يبـدأ في الكتابـة مـثلا مـن مستوى المفردة والجملة لينتهي بالنص والخطاب والسياق، ويشتغل على الإصـاتة والتنغـيم، والنـبر، والتجاور، والتضاد، والانزياح، والاقتصاد اللغوي... في دائرة تتسـع باتسـاع ديناميـات اللغـة وآلياتهـا الداخلية وانزياحاتها الأسلوبية ومجرَّات تخييلها.

راهناً فإنَّ الحدودَ لم تتميَّعْ بين الأجناس الأدبية أو الفنية، أو بـين الشـعر والنـثر فحسـب بعـد أن تسرَّبَ نهرُ الشعرية الكبير خارجَ ضفافه ليغمرَ كُلَّ الأجنـاس الأخـرى؛ بـل بـين الأدب والحيـاة نفسها بعد أن تقلَّصتِ المسافةُ بينهما فتسرَّبت مفردات الحياة الصغيرة بصورتها الخام إلى مفاصل الأثر الفني سيَّما في ظل عولمـة لا يفـرّق نهمهـا الرأسـمالي بـين السـلعة والأثـر الفنِّـي؛ ولـذا فمـن الضروري التنبُّه إلى أن انفتـاحَ الأجنـاس الإبداعيـة لا يعنـي تسرُّبَ الـرداءة والقـبح عـبر حـدودها المفتوحة، بل الاغتناء بنسغ تقنيات وعوالم مختلفة تندغم في النسيج الحيوي لكل جنس إبـداعي؛ النسيج القادر بكريات جمالياته البيضاء على دحـر أيّ نفايـات خـارج عالمـه بقـوة طـرد مركزيـة، مثلما تفعل كريات الدم ضد دَمامة المرض والصديد، وكان على الخطاب النقدي أن يعيـدَ لا طـرح سؤال الأجناس الأدبيـة فحسـب تأسيسـاً لسـؤال الأدبيـة وضـماناً لاسـتمرارها، وحمايـةً لحـدودها المفتوحة، بل مساءلة النقد نفسه عبر الميتانقد **Metacriticism** الـذي يـتفحَّصُ آليـاتِ الخطـاب

1- السابق: 15/14.

النقدي نفسه، ويفكّكُ مقولاته، ويتـداركُ ثغراتـهِ العديـدة في مسـاءلة لا تنتهـي إلا لتبـدأ في أفـق مفتوح لا يكف عن مضاعفة المعرفة وإنتاج المعنى وتوليد الأسئلة في وفرة لا تُستنفَدُ أبداً.

3- تقع جدلية الأدب/السينما في القلب من هذا السياق، أي سياق العلاقة المعقدة بين الأجناس المختلفة تقاطعا وتوازيا وتداخلا وامتزاجـا مولّـدةً بنـى ودلالاتٍ جديـدةً كـلَّ مـرة، وهـو مـا يمكـن صياغته في السؤال التالي: إذا كانت السينما قد انفتحـت منـذ فجـر بـداياتها عـلى الـنص الأدبي فـما طبيعة التحوُّلات التي تخترق هذا النص إثر تحويله من نص مكتـوب إلى نـص مشـاهد؟ مـن عمـل فردي أنجزه مؤلفه في عزلة الكتابة وجُبّها العميق إلى جهد جماعـي أنتجَـهُ تحـت الأضـواء البـاهرة: المخرجُ والمصور والسيناريست والممثل ومهندس الديكور إلخ إلخ؟ من قارئ مخاطب مفـرد منبـتٍّ ومتوحِّد إلى جمهور واسع عريض؟ من عزلة الغرفة إلى فضاء صالة العرض؟ بـل، في هجـرة عكسـية، من فضاء صالة العرض إلى شاشة الجوال بحيث أضحى كل واحد «يحمل شاشته في جيبه»؟ بل مـن شاشـة العـرض إلى الـلا شاشـة حيـث إبهـارات العـوالم ثلاثيـة الأبعـاد وتقنيـة الصـورة المجسَّـمة **Hologram** التي لا تحتاج إلى شاشة، أي إلى سطح لعـرض عالمهـا، بـل لمجـرد فـراغ في أي مكـان - محض فراغ يتوافر كما الهواء لتتجَّسدَ عوالِمُها كما الواقع الحقيقي؟

ما الحبلُ السرّي الذي يمكن أن يـربط العملـين: الـنص الأدبي والفـيلم السـينمائي؟ ومـا الحجـاب الحاجز الذي يفصلهما؟ وكيـف يمكـن دراسـة كـل ذلـك عـبر ميكانزمـات السرد وهـي تشـتغل عـبرَ النوعين؟

4- تلك الأسئلة وما يتخلَّـقُ عنهـا مثَّلَـت معتركـاً لجهـد نقـدي يمكـن استقصـاء بـذوره الأولى في الكتابات النقدية الرائدة التي أسست لفن السينما وتقاطعاته مع غيره من الفنون عنـد رواد أمثـال أندريه بازان، ومارسيل مـارتن، ورودلـف آرينهـام، وسـيرجي إيزنشـتاين وانتهـاء بكتابـات معـاصرة عديدة حاورت ذات الأسـئلة أو أسـئلة مقاربـة لهـا عـبر مـداخل مختلفـة مثـل اللغـة السـينمائية، ونظريات الفيلم، وفلسفة الصورة، والسرد السينمائي، ونظريـات التلقـي والاسـتجابة وغيرهـا، ولكـن بشكل عام ظلَّ ذلك الجهد قليلاً نسبياً؛ أي بالنسبة إلى ذلك الجهد النقدي الخصيب الـذي صـاحب الدرس السردي في الرواية مثلا، وإلى ذلك تشـير د. سـلمى مبـارك في مسـتهل كتابهـا القـيّم: «الـنص والصـورة: السـينما والأدب في ملتقـى طـرق»؛ إذ تشـير إلى معانـاة علاقـة الأدب بالسـينما مـن

غياب أرضية نظرية خاصة بها «وهي المعاناة التي تتشارك فيها مع عدد من المجالات البينية الأخرى التي تمد أذرعا بين حقول فنية مختلفة. وقد يعاني موضوع علاقة السينما والأدب أكثر من غيره نتيجةً لميراث فكري طويل رأى في الفن السابع حقلا غير أهل لوضعه على قدم المساواة مع الأدب، فن القول النبيل ذي التاريخ العريق، مقارنة بفن حديث النشأة أصوله صناعية يرتبط في الذهنية العامة بقيم الترفيه والإمتاع»[1]، كما يشير فاضل الأسود في دراسته عن «السرد السينمائي» إلى إهمال «جوانب هامة وضرورية في تكثيف فكرتنا حول ذلك المنتج الفني الثقافي (الفيلم) خاصة في جوانبه المعرفية والمداخلات الفلسفية حول عملية إنتاج المعنى أو تحوُّلاته في ذهن المشاهد وتأثيراتها على عملية المعنى والتفسير بل وعملية المعرفة ذاتها. وقُبِرَتْ أيُّ محاولات لدراسة سيكولوجيات وجماليات التلقي والمشاهدة ومدى ارتباطها بعملية الإدراك وردود أفعال واستجابات المشاهدين»[2]، كما يشير عبر كتابه إلى إشكاليات أخرى في هذا السياق وهي ذات الإشارات التي تتكرر بصيغ مختلفة في الدراسات ذات العلاقة.

وعلى الرغم من ضرورة إفراد دراسة مستقلة لتحليل المراجع التي تدرس العلاقة بين السينما والأدب وإنجاز الببليوغرافيا الخاصة بها إلا أنَّ الإشارةَ لبعضها، في عجالة، ربما كان لازما للوقوف على طبيعة الجهود السابقة؛ ولذا سنمرُّ سريعا على بعضها قبل أن ندلف إلى همنا الأساس، وهو دراسة ميكانزمات السرد بين الفيلم والرواية عبر مفهوم التعالق النصي في «عرس الزين»[3] بين الرواية والفيلم.

سودانيّاً، أيْ على صعيد الخطاب النقدي السينمائي السوداني على قلته وشحوب عطائه مثَّلت هذه الجدلية هاجسا لعدد من المقالات التي تتبعت هذه العلاقة المعقدة بالدرس والتحليل؛ ففي مجلة «سينما» - المجلة غير الدورية القيّمة التي تصدرها بدأب ومثابرة جماعة

1- سلمى مبارك، النص والصورة: السينما والأدب في ملتقى طرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016، المقدمة.

2- فاضل الأسود، السرد السينمائي: خطاب الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص10.

3- لمعلومات الفيلم والرواية انظر الملحقين: (1)، (2)، وقد اعتمدنا في هذه المقاربة بالنسبة للرواية على طبعة دار العودة، بيروت، 1986، وقد اختصرنا عددا من الإحالات في توثيق صفحات الرواية نسبة لقلة عدد صفحات الرواية من ناحية مما يسهل الرجوع إليها، ودرءاً لتشتت القارئ في دراسة تقوم أساساً على هذه الرواية.

الفيلم السينمائي، مثَّلت هذه الجدلية هاجساً لعدد من المقالات؛ ففي العدد الأول من المجلة والصادر في ديسمبر2016 نجد «تجليَّات السرد في بنية الفيلم السينمائي» للمخرج الطيب مهدي، وفي العدد الثاني الصادر في مارس من العام 2017 يمكن العثور على ثلاث مقالات في ذات السياق وهي «أفرقة الشاشة: الموروث الشفهي كبنية جمالية في السرد السينمائي» لأليس سمتس ترجمة إبراهيم شداد، و«متاعب التفكير الإبداعي الأدبي على البصري: عثمان سامبين نموذجا» للدكتور وجدي كامل، و«جدل الرواية والسينما» للدكتور مصطفى الصاوي، وفي عددها الثالث نجد: «من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي: رواية عشيق الليدي تشاترلي نموذجا» للبروفسير محمد المهدي بشرى، و«حول فيلم عرس الزين» لميرغني الشايب، و«حول السرد في الرواية والسينما» للدكتور محمد مصطفى الأمين، أما عددها الرابع والأخير سبتمبر 2017 فقد تم تخصيص محوره للعلاقة بين السينما والفنون الأخرى: الأدب، الموسيقا، العمارة... إلخ إلخ مما يدلّل، ضمن قرائن أخرى عديدة، على أنَّ هذه الجدلية تمثل هاجسا أساسيّاً في الخطاب النقدي السينمائي.

أمَّا على صعيد المكتبة العربية فقد حفلتِ المكتبة السينمائية بعدد من الدراسات والمقالات التي حلَّلت هذه الجدلية بالإضافة إلى القليل من الكتب لعلَّ من أهمّهَا «النص والصورة: السينما والأدب في ملتقى طرق» لسلمى مبارك، و«من الرواية إلى الشاشة» لإبراهيم العريس، و«السرد السينمائي» لفاضل الأسود، و«الفيلم بين اللغة والنص» لعلاء عبد العزيز السيد بالإضافة إلى الكتب القيّمة التي ألَّفها عميد النقاد السينمائيين العرب سمير فريد (1943-2017) الذي تركَ للمكتبة السينمائية إرثاً نقديّاً ثميناً تمثَّل في ثلاثة وستين كتاباً مؤلَّفا ومترجماً غير الكتب الجماعية وعددٍ لا يحصى من المقالات القيمة، ومن أهم كتبه ذات الصلة المباشرة بموضوعنا: «نجيب محفوظ والسينما» 1979، و«أدباء مصر والسينما» 1998، و«شكسبير كاتب السينما» 2002، و«أدباء العالم والسينما» 2008، وقد قدَّم للكتاب الأخير الناقد الأدبي الكبير جابر عصفور الذي مثَّلت مقدمته القيِّمة للكتاب نصَّاً موازياً للمتن باكتنازها المعرفي، وسبرها أغوارَ العلاقة بين السينما والأدب، وتفهُّمها مفاصل خطاب سمير فريد النقدي، وفيها نظَّر عصفور للفيلم المنطلق من أصل روائي باعتباره إبداعا موازيا لإبداع الرواية، ومن دائرة الموازاة هذه ينتقل المخرج إلى دائرة التفسير «الذي يعيد صياغة العمل الأدبي بما يحقِّقُ

رؤيةَ المخرج التي هي خلق مستقل بمعنى من المعاني أو إبداع موازٍ بكل المعـاني»[1]، وانتبـه للأثـرِ الذي وسمته السينما على تقنيات السرد الروائي فـ«تقنيات السـينما أعـارت نفسـها للكتـب الأدبيـة التي أفادت من الأساليب السينمائية في التزامن، والمشاهد الارتجاعية، والكشف المزدوج، والتنـاوب، واللقطات المقربة، والقطع، وتراكب الصور، والخفوت التدريجي، والإدماج وغيرها»[2]؛ ولكن المنزلق الخطر الذي انحدرت إليه مقدمة عصفور في لحظة حماس جارفة للسينما هو القـول بـأنَّ إمكانـات السينما تتيح من الإمكانات والآفاق «ما يجعلنـا في غنـىً عـن الأصـل الأدبي للفـيلم مـا ظـلَّ الفـيلم محافظا على خصائصه الإبداعية المستقلة وثرائه السينمائي الذي لا حدود لإمكاناته»[3]، وهو القـول الذي يمكن تفهُّمُه بصعوبة إذا كان المعنيُّ به أنَّ المشاهدَ قد يكتفي بالفيلم السينمائي ولا يعـود إلى الرواية؛ أي إذا كان الضمير «نا» في «يجعلنا» يعود إلى المشـاهدين ولـيس القـراء أو المتلقـين عامـةً، وإن كان «الأصل الأدبي للفيلم» لا يُسـتغنى عنـه لأنـه يمتلـك أيضـاً «خصائصـه الإبداعيـة المسـتقلة وثرائه اللا محدود»؛ ولذا يمكن القـول بصـيغة أكـثر تواضـعاً وأقـل افتتانـاً أنَّ كـلا الأثـرين: الفـيلم والرواية يمثّلان في أفضل حالتيهما عالماً إبداعيّاً مستقلاً موازياً بدلا عن حالـة القـول بالاسـتغناء عـن أحدهما؛ وربما لهذا الالتباس يردُّ المؤلّفُ نفسه في المقدمـة بطريـق غـير مبـاشر عـلى قـول عصـفور عندما يقول إنَّ قارئ الأدب لا يغنيه شيء عن القراءة، بل إنَّ «الأفلام الأدبيَّة إذا جاز التعبير، وبكـل أنواعها حتى التجارية منها تقوم بالترويج للأدب وتدفع بعـض المتفـرجين إلى القـراءة والمقارنـة بـين الفيلم والعمل الأدبي»[4]؛ وهنـا تكمـن المفارقـة فبيـنما ينـدفع الناقـد الأدبي إلى إلغـاء الأصـل الأدبي للفيلم مستعيضا عنه بالعمل السينمائي؛ فإن الناقـد السـينمائي يكفكـف مـن غلـواء هـذه الـدعوى العريضة، وينتصر للرواية أيضا وقيمتها.

أما المكتبة الغربية فقد زخرت بعدد واسع من الكتب والدراسات التي ناقشت هذه الجدليـة بشكل مباشر أو غير مباشر مما لا تتسع له هذه المقدمة، وإن كان مـن المهـم الإشـارة هنـا إلى أنَّ التأسـيس النظـري للفـيلم بوصـفه عمـلا موازيـا للروايـة التـي ينطلـق منهـا قـد بـدأ تأسيسـه

1- سمير فريد، أدباء العالم والسينما، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص14/13.
2- السابق، المقدمة: 13/12.
3- السابق: 18.
4- السابق: 20.

نقدياً لدى منظري وباحثي الفيلم في العقود الأولى من عمر السينما؛ فقد بدأ منذ فترة العشرينيات من القرن التاسع عشر؛ فالناقد والمخرج المجري بيلا بالاش **Bela Balazs(1949- 1848)** مثلا نظر إلى السيناريو بوصفه شكلاً أدبيًّا جديداً تماما، وإلى الرواية بوصفها المادة الخام المحتملة التي تخضع لإرادة كاتب السيناريو حيث يتمُّ العمل عليها وتفسيرها لصالحِ عملٍ جديدٍ ومستقلٍّ لا يقلُّ قيمةً عما يُسَمَّى بالعمل الأصل[1]؛ مما يقرِّبنا خطوةً من دراستنا للتعالق النصي بين الرواية والفيلم.

آلياتُ التعالق النصِّي بين الروايةِ والفيلم:

في اليوم الثامن والعشرين من ديسمبر 1895 شهِدَ العالم، بعد تجاربَ طويلةٍ مجهدة في صناعة الصور الثابتة والمتحركة، أوَّلَ عرض سينمائي للجمهور في «المقهى الكبير» بباريس وذلك عبر جهاز السينماتوغراف الذي ابتكره الأخَوانِ أوغست ولويس لوميير، وقد استغرق عرضه حوالي الدقيقتين تلته تسعة عروض أخرى تراوح طولها أيضا بين الدقيقة والدقيقتين، وكانت تلك «الأفلام» تسجّل وقائع إخبارية عادية تنتمي لمجريات الحياة اليومية؛ ولكن قبل أنْ يُكملَ الوليد الفني الجديد العامين من عمره ألفى نفسه يواجه هاوية الفراغ، حينها صرخ لوميير يائساً: «إنَّ السينما هي اختراع لا مستقبل له»؛ «فبعد مضي ثمانية عشر شهراً زهد الناس بالسينماتوغراف، ذلك أن هذه الصيغة التظاهرية الصرفة لصورٍ شمسيَّة تنفخ فيها الحياة مدة دقيقة والتي يقف الفن فيها عند انتقاء الموضوع وإيجاد الإطار، والإضاءة قد أدَّى هذا كلُّهُ إلى وضع السينما في طريق مسدودة، ولكي يخرج الفيلم من المأزق الذي وُجِد فيه ينبغي له أن يعرف كيف يروي القصص مستعملا مصادر فن مجاور له هو المسرح»[2]، ولكنه ما لبث أن وجد منجمَه الأفدحَ خصوبة وثراءً: الرواية؛ وهكذا لم يلق المولود حتفه بلُجَّ العالم بسبب طوق النجاة الذي أُلقِي إليه من ساحل الأجناس المجاورة: السرد.

وعلى الرغم من أنَّ السينما تقدّمُ نفسها بوصفها خطاباً بصرياً مغايراً للخطاب اللغويّ للرواية؛ إلا أنها كما أسلفنا خطاب سمعبصري **Audio vision** ينطلق من سيناريو مُعَدٍّ

1- Brian Mcfarlane, Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation, Oxford University Press, U.S.A.; First Edition, 1996, p.94.

2- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، 1968، ص37/36.

سلفاً، ويشتغل على السرد، وحتى ما يبدو بعيداً عن آليات السرد كالمونتاج فإنه يصُبُّ في دلتا السرد؛ فالمونتاج في أبسط تعريف له هو الفن الذي «يعنى بتجميع اللقطات الفيلمية المصورة في نسق واحد؛ بحيث يكوّن هذا النسق سردا سينمائيا يقول حكاية ما، أو يوصل معلومة معينة نقرؤها بصرياً»[1]، كما أنَّ زاوية الكاميرا التي تلتقط هذه الصورة تسهم مع غيرها في تحديد معنى الصورة «ذلك أن زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض لتسموَ بها نحو الفن، وهي التي تحدّدُ الفرقَ بين الصُّور المتعددة المأخوذة لنفس المشهد الواقعي الواحد، كما أنها هي التي تمنح الصورة الملتقطة دلالتها الخاصة»[2].

والنظام البصري لا يمكن أن يكونَ نظاماً بصريّاً خالِصاً إذ يجري تأويلُه لغوياً، كما قد يجري بناؤه بآليات الحوار والسرد والتبئير وغيرها، وكما يقول تريفور وايتوك في تحليله المعمق لجدلية العلاقة بين الصورة واللغة عبر مفهوم الاستعارة السينمائية فإنَّ «للصور قيمةً دلالية عظيمة، إنها تبدو وكأنها تؤكّدُ أنطولوجيةَ الموضوعات التي تصوّرها»[3]؛ فالصورة أيقونة تجري قراءتها دلالياً بمجرد وقوعها في شبكية العين؛ ولهذا يمكن الحديث عن لغة سينمائية حتى وإن شابهت في رأي البعض كسرجي إيزنشتاين (1898-1948) اللغة الهيروغليفية «المبنيَّة على دلالات الصور المرسومة، فصورة أُذن إلى جانب باب تعني الإنصات»[4]، وعلى الرغم من أنَّ اللغة السينمائية، كأي لغة، أكثر تعقيدا من تبسيط إيزنشتاين هنا؛ إلا أنَّ فكرة قراءة الصورة دلاليا بوصفها علامةً تشير إلى معنى هو ما يهمنا هنا، وهو ما سيجري العمل عليه ضمن تفحص الآليات السردية؛ فهذه الدراسة لا تتسع بالطبع لتفحُّص كلّ الآليات السردية بين الفيلم والرواية سيَّما بعد الغنى الفادح لعلم السرد **Narratology** واتساع مفاهيمه وإجراءاته وآلياته، ولذا سنكتفي هنا بتفحُّص هذه العلاقة عبر آلية التعالق النصي **Hypertexuality** وطرائق اشتغالها بين الرواية والفيلم.

1- طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ - اللص والكلاب دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه مقدمة لقسم الفنون الدرامية، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2014، ص90.

2- السابق: 108.

3- تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ترجمة إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2005، ص44.

4- السابق: 92.

ويعود الفضل في تأسيس هذا المصطلح «التعالق النصي» - الذي يقع تحت المظلة العريضة لأبحاث التناص **Intertextuality** - إلى جيرار جينيت (1930-2018) في كتابه «طروس» 1970، ويمكن أن يمثّل أداة منهجية بالغة القيمة في تفحُّص تحوُّلات السرد بين الرواية والفيلم على الرغم من أن جينيت قد أسسه في الأصل لتفحص العلاقات بين النصوص، ولم يَجرِ اختبارُ فعاليته في تحليل الأفلام، فيما نعلم، إلا أن ثمَّةَ إشارات من جينيت نفسه تشير إلى التعالق النصي بوصفه عمليةً عبرَ أجناسيةٍ تخترق أجناسا أخرى قد تكون تخييلية.

عرَّفت المعاجم العربية الطّرْس؛ ففي «اللسان» أنَّ الطّرْسَ: الصحيفة، وهي أيضا الصحيفة التي مُحِيت ثم كتبت، وأورد قول ابن سيدة: الطّرْسُ الكتاب الذي محي ثم كتب، والجمع أَطْراس وطُروس، وقول الليث: «الطّرْس الكتاب المَمْحُوُّ الذي يستطاع أَن تعاد عليه الكتابة، وفِعْلُك به التَّطْريسُ»، وفي معجم المعاني: طَرَّسَ الكِتَابَ: كَتَبَهُ أَوْ أَعَادَ الكِتَابَةَ عَلَى الْمَكْتُوبِ الْمَمْحُوّ[1]، كما عرَّف معجم وبستر الطرس **palimpsest** بأنَّه «مادة الكتابة (مثل الرّق أو اللوح) تستخدم مرة واحدة أو أكثر بعد محوِ الكتابة السابقة» وكذلك بأنَّه «ما يحتوي عادةً على طبقاتٍ أو مظاهرَ متنوعة تحت سطحه»[2]؛ وبذا فإن المعنَى اللغوي للطرس يشير إلى التَّناص بوصفه كتابةَ نصٍّ حاضر على نص غائب تجرى الكتابة على طِرْسِه الممسوح.

وقد أسَّس جينيت في «طروس» لمفهوم التعالق النصي ضمن دراسته الموسَّعة لـ«عبر النصية» **Transtexuality** ووضعه عبر علاقات عبر النصية الخمس[3]:

- التناص **Intertexuality**: بوصفه حضورا فعليا لنص في نص آخر.
- المحيط النصي **Paratext**: ويضم جميع ما يحيط بمتن النص من عنوان، ومقدمة، وإهداء... إلخ

1 - **https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/**

2 - **Merriam-Webster.com. n.d. Web.9 May 2018.**

3- سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية: الرواية التاريخية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ص80 وما بعدها. وستعتمد الدراسة لاحقاً على هذا الكتاب القيّم مصدراً وسيطاً للاقتباس عن «طروس» جينيت نسبةً لعدم توافر الترجمة العربية أو الإنجليزية للكتاب لدي الباحث، والكتاب للناقدة الجزائرية الراحلة سليمة عذاوري (1982 -2018) التي انتقلت عن عالمنا بعد رحلة معاناة مع المرض دون إكمال مشروعها النقدي الواعد بالكثير والذي لم تنجز منه سوى كتابها هذا، وكتابين آخرين بالإضافة إلى محاضراتها العديدة التي لم تجمع بعد، تنزلّت عليها شآبيب الرحمة والمغفرة.

- الميتا نص **Metatexuality**: العلاقة التي تربط نصا بآخر دون استحضاره مثلما هي حال النقد مع النص الأدبي.
- النص الجامع **Architexuality**: العلاقة التي تحدد علاقة النص بجنسه الأدبي.
- التعالق النصي **Hypertexuality**: وهو موضوعنا الذي سنفرد له ما يلي من السطور:

يمكن للتعريفات التالية للتعالق النصي **Hypertexuality** أن تضيء مدخلَنا لدرس الطريقة التي يشتغل بها بين الرواية والفيلم:

- العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، أولهما سابق **Hypotext** والثاني لاحق **Hypertext** وأن النص اللاحق «يكتب» النص السابق بـ«طريقة جديدة»[1].
- تحويل نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة[2].
- العلاقة التي تربط بين النص اللاحق (أ) بالنص السابق (ب) بحيث تكون العلاقة بينهما علاقة اشتقاق بمعنى وجود «نص مشتق من نص آخر سابق الوجود»[3].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ مصطلح التعالق النصي يتجاوز حقلَ النصيَّة الكتابي لحقل الشبكة المعلوماتية؛ إذ يعني التعالق النصي في هذه الحالة، ويترجم غالبا بالتشعُّب النصي، الصيغةَ الشبكية التي تسمح بتفرُّع النصوص انطلاقا من الروابط الفائقة أو المتشعبة **Hyperlinks** أو العقد الشبكية **Net Nodes** حيث يسلّمُ الرابط إلى شبكة لا متناهية من الروابط والنصوص والصور والسمعيات والفيديوهات وغيرها، يسلّم كل منها بدوره إلى متاهة شبكة جديدة. ويُسمَّى النصُّ الذي دعاه جينيت بالنص اللاحق بالنص المتشعب أو المترابط أو الفائق **Hypertext**، وقد ظهر المصطلح بهذا المعنى في العام 1965 كما يذهب قاموس ويبستر.

ولعلَّ في هذا الفضاء السبراني **Cyberspace** للنص **Text** ما يعيده إلى أصله اللغويّ اللاتيني **Textum** الذي يعني الشيء الذي نُسج، أي تكوَّنَ من خيوط متداخلة، بل وإلى أصله

1- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص6.
2- السابق: 23.
3- التعريف لجينيت نقلا عن:
د. سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية: الرواية التاريخية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ص82.

العربي حيث تشير دلالة الأصل إلى الأقاصي فـ«النَّصُّ من الشيء: منتهاه ومبلغُ أَقصاه، يقال: بلغ الشيءُ نصَّهُ» كما جاء في المعجم الوسيط، وفي اللسان: «ونصُّ كلّ شيءٍ: منتهاه. قال الأَزهري: النصُّ أَصلُه منتهى الأَشياء ومَبْلغُ أَقْصاها وفي معجم اللغة العربية المعاصر «تناصتِ الأغصانُ: علِقت رؤوس بعضها ببعض»[1].

والسؤال الآن: لماذا يمكن للتعالق النصي أن يمثّل مدخلاً لدراسة العلاقة بين الرواية والفيلم؟

أولاً:

لأنه وثيق الصلة بنظرية الأجناس، والطريقة التي يتحوَّل بها الجنس (ب) إلى الجنس (أ) حيث تشير سليمة عذاوري إلى «اعتبار جينيت التعالق النصي ممارسة عبر جنسية تحوي في داخلها أجناسا أقل كالباروديا والمعارضة كما تخترق أجناسا أخرى قد تكون تخييلية، كما قد تكون خاضعة لنظام واقعي أو لها مرجعية اجتماعية أو شخصية وعلى رأسها التاريخ والسيرة الذاتية»[2].

وإذا كان بعض النقاد مثل سعيد يقطين، وسليمة عذاوري ومحمد مفتاح قد درسوا التعالق النصي بوصفه علاقةً بين نصوص أدبية وتاريخية وغيرها؛ فإننا نطمح إلى نقله نقلةً نوعيَّةً عبر دراسة علاقة جنس أو نوع لاحق بجنس أو نوع سابق مغاير، وذلك عبر اختبار مدى فعاليته بين الرواية والسينما.

ويسعفنا باختين مؤسس علاقات التناص - دون يسميه بذلك الاسم، بل بالحوارية وتعدد الأصوات والبوليفونية وغيرها من مفردات المعجم الباختيني الشاسع - في مثل هذا التمديد لعلاقات التناص لبقاع جديدة؛ قد بحث منذ فترة مبكرة عالم التلفظ الواسع، وربطه بالممارسات غير التلفظية فـ«فالتواصل اللفظي متشابك بكيفية معقدة مع أنواع أخرى من التواصل الأخرى، وينمو معها في الأرضية المشتركة لوضعية الإنتاج. وبدهي أنه يستحيل فصل التواصل اللفظي عن هذا التواصل الشامل المتطور دائما»[3]، وقد بنت جوليا كريستيفا

1 - https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

2- شعرية التناص: 83.

3- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص130.

على هذا الأساس الصلب لباختين؛ فدرست التناص داخل عالم النصوص الرحب كـ«ترحال للنصوص وتداخل نصي؛ ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[1]؛ والتفتت إلى أنه «جزء من السيرورة العريضة للحركة المادية والتاريخية»[2]، فالنص «يظل على علاقة راسخة مع الأنماط المختلفة من الممارسات الدالة داخل التاريخ الجاري، أي داخل الكتلة التاريخية النامية»[3]، وهو ذات قول باختين تقريباً.

وانطلاقا من علاقات النص المعقدة هذه بما هو ليس بنصي يمكن قراءة علاقات النص في العصر الرقمي بوصفها علاقات ما بعد تناصية لا تني أنواع متباعدة ومتغايرة من تشبيكها مع بعضها دون أن تخضع لأي منها؛ فإذا كان النص الأدبي مثلا يخوض تناصاته في العصر قبل الرقمي مع الأجناس والأنواع الأخرى عبرَ شرطه اللغوي الأفقي الخطي حيث تجد الأنواع والأجناس نفسها في عالم النص اللغوي لتخوض معه علاقات التحويل والإزاحة والهدم والبناء وفق شرطه اللغوي وبنائه الخطي وبنيته السببية التي يفضي فيها السابق إلى اللاحق؛ فإن النص في الفضاء السبراني يغادر خطيته القديمة ليتخلَّق نص تشعبي **Hypertext** بلا بداية أو نهاية تشكّلُ كل نقطة من جسده الهلامي نقطةَ تفاعل خصب مع: الأصوات، والفيديو، والمعاجم، والصور، والوثائق، والخرائط، والمستندات، والرسوم البيانية، والمداخلات الشخصية، والاستجابات، واللغات، والترجمات... إلخ، ويشترك في إنتاجه الباثُّ، والمتصفِّحُ، والآلة، وبرامج وخوارزميات عديدة ومعقدة؛ وبذا لا يكون الحديث هنا عن تناص محدود يتم بشروط اللغة وإكراهاتها بل عن تفاعل مفتوح يطيح بالسياجات المفتعلة بين الأنواع المتباعدة، ويقترح شروطا جديدة للتلقي، والدرس، والاستيعاب، والتنامي.

ثانياً:

لأنَّ عمليةَ التعالق النصي «تتم بطريقتين: إما المحاكاة **Imitation** قول شيء آخر بطريقة مشابهة أو التحويل **Transformation** قول نفس الشيء بطريقة أخرى»[4] يجريها النص

1- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البضاء،1999، ص21.

2- علم النص: 9.

3- السابق: 12.

4- شعر التناص: 84.

اللاحق على السابق، فإنَّه لا يغيّر في النص السابق، أو يتداخل معه بقدر ما يحوّلُهُ إلى نص جديد بعد أن يتشرَّبَ ويمتصَّ عناصره عبر آليات عديدة، وهو عين ما يحدث عند تحويل الرواية إلى فيلم أو مسرحية.

ثالثاً:

لأن «بين المناهجية» تعلّمنا المدى الواسع التي تتحرك عبره بعض العناصر التي تخص جنسا أدبيا معينا لتلج حقلا آخر لجنس أدبي أو غير أدبي، إذ «يحدث لأداة تعبيرية في جنس أدبي معين أن تتجاوز نطاق جنسها، لتصير وسيلة من وسائل التعبير في جنس أدبي آخر، غير أنه ينبغي لها أن تخضع في المحصلة النهائية لشروط بيئتها الجديدة. وهذا هو الذي يفسّر لنا لماذا لا يفضي تفاعل الأجناس الأدبية إلى محو الحدود الفاصلة بينها»[1]، بل يفسّرُ أيضاً الغِنى المركَّبَ الذي يكتسبه الجنسانِ بهذا الانزياح وتأثيره على العناصر الأخرى وتوليده لجماليات تلقٍّ جديدة.

ويمكن لهذا الدرس التفاعلي البينيّ أن يولِّدَ خطاباً نقدياً جديداً يشتغل عبرَ الأجناسية ليشحذ وعياً مختلفا لعلاقات الأنواع والأجناس المختلفة؛ فـ«الوعي بالإمكانات اللانهائية لتناول السينما للعمل الأدبي والمستويات التفاعلية المركبة لهذا اللقاء العبرنوعي ينقل إشكالية النقد من مستوى الكم الذي يسعي لوضع المعادلات التي تتوازى فيها الوحدات الأدبية والسينمائية إلى مستوى الكيف، فننتقل بذلك من قياس درجة التماثل بين نصين إلى دراسة طرائق التفاعل بينهما وآلياته»[2] سيما إذا اصطحبنا في توجهنا هذا النقد العنيف الذي يوجه للسيميولوجيا في هذا السياق؛ إذ يكتب كانستنتين باندوبولو مثلا عن المأزق الذي آلت إليه: «في بداية الثمانينات تدخل البنيوية والسيميولوجية مأزقهما الكبير بعد سيطرة امتدت لعدد من العقود، وكان ب.دي غنيوت أحد أوضح نقاد هذين الاتجاهين؛ فقد كتب في مقال: «موت السيميولوجيا» في عام 1980: «إن نقد السيميولوجية السينمائية والبنيوية السينمائية - هذين التوءمين الفظيعين - موجود في ثنايا المؤلفات التاريخية»[3]، ومن أوجه نقده لها «محدودية

1- محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 30، العدد 1، يوليو/ سبتمبر 2001، ص52.

2- سلمى مبارك، النص والصورة: السينما والأدب في ملتقى طرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016، ص16/15.

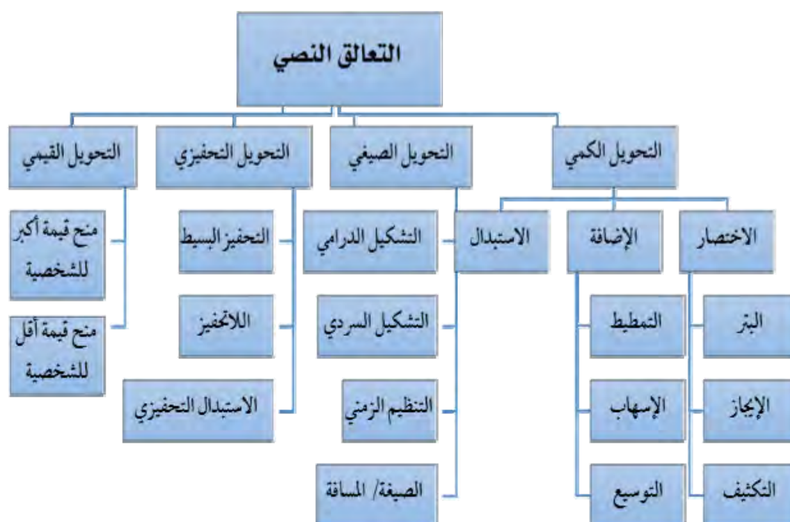
3- كانستنتين باندوبولو، الفوتوغرافيا والسينما في النظام الثقافي المعاصر: بحث في علم الجمال السينمائي، ترجمة د. وجدي كامل صالح، كتاب الرافد، رقم (16)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001، ص109.

وضعف تحليلها النقدي، واختزالها التبسيطي لإنجازات الثقافة السينمائية»[1]، وإن كانت هذه ليست الكلمة الأخيرة في حق السيميولوجيا السينمائية بالطبع؛ فأنصارها يدافعون عنها بضراوة، والمكتبة السيميولوجية السينمائية ما زالت تتنامى باطراد.

تبعا لجينيت[2] فإنَّ التعالق النصي يتمُّ عبرَ عدد من الآليات **Mechanisms** التي يمكن لنا أن نمثلها في المخطط التالي - دون أن نضمن وفاءه الكامل لتفريعات جينيت - وهو يتسع للمزيد من التفريع بتقدُّم البحث مستقبلا في التناص:

المخطط رقم (1)

التعالق النصي



تفترضُ فكرة التعالق النصي بدءاً أنَّنَا أمام نصين أو نوعين مختلفين، يستثمر الثاني منهما «النص أو النوع اللاحق» في الأول «النص أو النوع السابق»، وذلك عبر تحويله ربما كُليَّةً مع انسراب عناصر متحوّلة تشتغلُ في الاثنين، ومن هُنا سينتفي بداهةً ذلك الرفض الباتر من بعض الروائيين للأفلام المأخوذة من رواياتهم باعتبار أنَّها تخون الأصلَ لأن الأمرَ قائمٌ أساساً على هذه

1- السابق: نفس الصفحة.

2- شعرية التناص، مرجع سابق: 84.

الخيانة والتأسيس لها فنيا بمجرد تغيُّرِ الوسائط الحاملة والاشتغالِ على العناصر «القديمة» في النص الأول اشتغالا جديدا ومختلفا؛ وقد تعلمنا منذ عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) على الأقل في نظرية النظم أن أدنى تغيير في المبنى يلزمه تغيير في المعنى، يقول الجرجاني: «إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى»[1]، بل ذهب الجرجاني إلى أنَّ فكرة التشابه في المعنى مع تغيير البنية أمر «في غاية الإحالة، وظن يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة»[2].

ولذا فإنَّ السؤالَ الذي يجابِهُ المخرج لن يكون: ما مدى التزامه بالأصل؟ لأنَّ هذا الأصلَ لم يعُد قائماً؛ فالرواية صارت نصاً سابقاً ممحوَّاً تجري الكتابة على طِرسِهِ الممسوح بحروف جديدة، ومحاولة المخرج القيام بالترجمة الحرفية للرواية إلى لغة الصورة بدعوى عدم خيانتها هي أشبه بمن يحاول أن يرى خطوط الطرس الممحو ليُعيدَ الكتابةَ فوقها مباشرة؛ لذا فإنَّ السؤال الذي يجابه المخرج حقا هو: كيف يستطيع أن ينتج نصاً جديداً مختلفاً انطلاقا من نص سابق يقف متجاوزاً، أو موازياً له - وليس مطابقا له بأية حال - جمالياً ودلالياً؟

وهذا هو الأمر الذي سنحاول اختباره عبر تحليل عناصر التعالق النصي بين الرواية والفيلم مع الوضع في الاعتبار الإشكاليات التالية:

أولاً:

إنَّ هذه الآليات الداخلية العديدة للتعالق النصي لا يتوافر عليها كلها النصُّ اللاحق بداهةً؛ فهو يختار - عن وعي أو غير وعي - الآلياتِ الأكثرَ وفاءً لمتطلباته وغاياته وطبيعته.

ثانياً:

في حالة نوع معقَّد ومتراكب مثل السينما يحتضن داخله أنساقاً وأجناساً عديدة فإنَّ بعض هذه الآليات يتفاعل مع بعضه الآخر؛ فالتشكيل الدرامي الذي ينطوي تحت التحويل الصيغي مثلا يتفاعل مع التحويل القيمي الخاص ببناء وتقييم الشخصيات، والاثنان يتفاعلان مع التحويل الكمي حيث يمكن لبتر بعض أجزاء النص أن يقلّص قدرته على بناء الشخصية وإلغائه بعض وظائفها وهكذا كما سنرى لاحقا، ولذا تمَّ أحياناً دمج أكثر من آلية من آليات التعالق.

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، ص265.

2- السابق، ص261.

ثالثاً:

ما يلاحظ القارئ في أننا منحنا أنفسَنا حريةً ومرونةً نسبية في قراءة وتفسير آليات التعالق النصِّي عند جيرار جينيت انطلاقا من تعريفاتها ومفاهيمها الأساسية للحيلولة دون أن يتحوَّل المنهج إلى مُعطىً جاهز يجري الاشتغال عليه حسابيّاً؛ فليس المنهج كما تنبّه يمني العيد «قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله، المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم يتطلب مجرد تبنيها مقدرة شخصيةً وجهدا ثقافياً هاماً، كما أنَّ ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها، قابلة على التبلور والتميز، وخاضعة في تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تُمارس، كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها»[1] سيَّما أنَّ هذه المناهج تتعامل مع حساسية الخطابات الأدبية والفنية ومرونتها المتفلّتة بطبيعتها عن كل قيد، وانفساح حدوساتها على عقلنة المنهج وعلميته المدعاة.

رابعاً:

لا يمثِّل التعالق النصي سوى إحدى المداخل العديدة لتفحُّص العلاقة بين الرواية والفيلم؛ فهذه العلاقة المركبة تنفتح لعدد واسع من المقاربات البينية التي يمكن أن تستثمر في حقول معرفية متداخلة كتحليل الخطاب، وعلم السرد، والسيميائية إلخ إلخ مما يجعل هذه العلاقة حقلاً واعداً يفتح السينما على جدل معرفي ونقدي واسع يغتذي منه الخطابان معا: السينمائي والنقدي.

التحويل الكمِّي:

ويُعنَى به تقليص النص أو الإضافة إليه أو استبدال بعض وحداته عبر ثلاث آليات هي: الاختصار، الإضافة، الاستبدال.

أولا: الاختصار

ويُعنَى بالاختصار **Reduction** «اقتطاع بعض الأجزاء من النص السابق، وذلك بطرق تختلف من حيث الكيفية والغاية أيضا»[2]، ويتم - كما في المخطَّط السابق - عبر ثلاث آليات هي البتر والإيجاز والتكثيف.

1- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص124.

2- شعرية التناص: 85.

1. البتر

تخالفُ المتتالياتُ البصرية للفيلم المشاهد الروائية تقدما وتأخيرا وهو أمر بدهي يندرج في علاقات التنظيم الزمني بين الفيلم والرواية والتي تقع ضمن العلاقات التي يستفيد كل منهما من الآخر.

في البتر يقوم النص/النوع اللاحق «باقتطاع أجزاء معينة من النص السابق دون تدخل آخر في العمل»[1] وهذا هو المظهر الأوضح في تعالق الفيلم مع الرواية؛ فمن الطبيعي ولضرورات عملية على الأقل أن يقوم الفيلم باقتطاع أجزاء من الرواية التي تمتد على مدى عشرات أو مئات الصفحة وهو يعمل على سيناريو بصفحات معدودة لا ينبغي أن يتجاوز زمن تنفيذه الساعتين وهو طول الفيلم في الغالب، ويمكن للفيلم أن يعوض ذلك عبر الآليتين الأخريين وهما: الإيجاز والتكثيف كما سنرى.

وقد تمَّ بترُ العديد من المشاهد الروائية في «عرس الزين» مما يعني أن الفيلم قد استغني عن عدد منها لقصد جمالي أو دلالي أو عملي، أو عمل على ذلك جزافيا لغير ما غرض معين.

وقد وضعنا جدولا دقيقا لكل من المشاهد الروائية، والمتتاليات البصرية في الفيلم، لن تسعه هذه الدراسة لأنه يمتدُّ على مدى عدة صفحات، وباستقراء الجدول تزامناً مع متني الرواية والفيلم نجد أن الفيلم قد بتر حزمةً من المشاهد الروائية، ستقف الدراسة عند أبرزها:

1-1- بتَرَ الفيلم مشهد صداقة الزين للمهمشين في القرية وإعانتهم حيث: «كانت للزين صداقات عديدة من هذا النوع مع أشخاص يعتبرهم أهل البلد من الشواذ مثل عشمانة الطرشاء، وموسى الأعرج، وبخيت الذي ولد مشوَّها»، حيث اكتفى الفيلم بعلاقة واحدة هي مع موسى الأعرج مستثمراً تقنية المجاز المرسل عبر علاقة الجزئية حيث الجزء ينوب عن الكل، وهي تقنية ترتبط بالإيجاز، ويمكن لها أن تكون فعَّالة إن لعبت دورها، وفسرها المشاهد كجزء من كل وليس «كلا من كل»، فعطف الزين على موسى الأعرج قد يفسره المشاهد كحالة تخصُّ الزين تجاه موسى بالذات خاصة بعد موقف طرده من قبل مخدومه إن لم تؤازر ذلك إشارات أخرى في الفيلم تؤكدها بوصفها صفة أساسية لشخص الزين المدفوع لهذا النوع من الأعمال الخيرة؛ فالسارد عندما يقرر أنه «كانت للزين صداقات عديدة من هذا

1- السابق: نفس الصفحة.

النوع، مع أشخاص يعتبرهم أهل البلد من الشواذ مثل...» فإن مفردات وتعبيرات مثل: «صداقات» و«عديدة»، «من هذا النوع»، «يعتبرهم أهل القرية»، «مثل..» لا تشير إلى سمة أساسية في شخصية الزين فحسب - وهي السمة التي تعضّدها الرواية بضفرها للعديد من جدائل الإشارات الأخرى التي تصوّر الزين فريقا قائما بذاته، أي متعالياً عن مواضعات القرية الخاضعة في العمق لتراتبية السلطة المادية والمعنوية التي تقصي المهمَّشِين بعيداً عن مركز الفاعلية - إنما تعمل كاستراتيجية نصية بابتعاث النص لخطاب المهمش اجتماعيا وتثوير إشكالياته المسكوت عنها: الرق، العرق، الإعاقة، الشيخوخة... إلخ إلخ، وهو الخطاب الذي افتتحه الطيب صالح منذ ثاني أعماله «حفنة تمر» 1957 حين يتقيأ الحفيد تمرَ الجد الذي أكله عندما يدرك معنى استغلاله لمسعود، وقد انسرب هذا الخط بعدها في جلّ أعماله السردية وغير السردية على السواء.

وعبْرَ الزين سيرتقي المهمشون، بما فيهم جواري الواحة، منصة المشهد السردي الكبير: مشهد «عرس الزين» مشاركين في عرس انحلال التناقضات.

1-2- قلَّصَ الفيلم كثيراً المحورَ الأساس للرواية وهو واقعة «عرس الزين» نفسها ببتر عدد من مشاهدها الداخلية الغنية أو تسطيح هذه المشاهد دلالياً مقلّصاً فضاء الرؤيا؛ فإحدى الدلالات الغنية العديدة التي تؤسسها هذه الرواية تكمن في ذلك العرس الذي كان تتويجاً لرؤيا الرواية، ومنجماً لعالمها الدلالي.

يقول الشوش بعد رصد عوالم القرية التي تمثل السودان بكل تبايناته واختلافاته الطبقية والطائفية والقبلية: إنَّ «كل هذه العوالم المتناقضة تجتمع في عرس الزين ذلك القلب الكبير الذي احتضن القرية كلها؛ فجاءت جميعها لتشاركه هذه الفرحة، والذي يريد أن يقوله الطيب صالح هو: «بالحب وبالولاء وبالتسامح يمكننا أن نصهر ونزيل التناقضات في هذه الأمة، وأنه لا القوة المادية ولا الضغط المادي والمعنوي يمكن أن يؤدي إلى إزالة التناقض..»[1]، ويخلص إلى أنَّ «عرس الزين دعوة إلى المحبة والسلام والتسامح في مجتمع يعج بالتناقضات وتنهشه الخلافات والإحن»[2]. والطيّب صالح نفسه لا يحوجنا إلى مثل هذه القراءة التي تطفر من النص كنبع فهو

1- محمد إبراهيم الشوش، أدب وأدباء، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط2، 1991، الرمز في عرس الزين، ص28/27.
2- السابق: 28.

يقول: «إن «عرس الزين» تمثّل عنصر وئام في عالم قلق، وهو يرجو أن يوجد عالم مثل هذا ويدوم، إنه السودان كما يتخيَّله في غربته ويتمنَّى له أن يستمرَّ».[1]

3-1- البتر التهذيبي **Expurgation**:

بالرغم من أنَّ جينيت يقصر مثل هذا البتر على «بتر الأجزاء التي قد تؤثر سلبا على الناشئين، والأمور التي لا يجب أن يدركوها بعد»[2]، إلا أنه يمكن توسيع دائرة هذا التوصيف المحدود ليشمل كل ما تقوم به الرقابة الرسمية والاجتماعية، بل والذاتية، ولا تسمح بعرضه على الشاشة سيَّما ثلاثية المسكوت عنه: السياسة، الدين، الجنس، والتي تنضاف إليها قائمة طويلة من المحاذير الاجتماعية الملتبسة التي لا تجري مناقشتها بل حظرها فحسب، وفي حالة مثل حالة السينما السودانية فإن القائمة قد تطول؛ فقد تفاقمت الرقابة، بعد عقود من إنتاج «عرس الزين» في السبعينيات، إثر انقلاب 30 يونيو 1989 حيث فرض تحالف العسكرتاريا/الأيديولوجيا الدينية وضعا ثقافيا جديدا، وصدرَ ما سمى بـ«لائحة تنظيم أعمال لجنة النصوص الأدبية والمسرحية والسينمائية» 1998[3].

وقد تمَّ في سياق هذا البتر التهذيبي كبتُ عطر الإيروسية التي تفحُّ بها مسام جسد النص في طبقاته الداخلية الأكثر خفاءً ومكراً، ولكنها تتَّخِذُ في العلن صوراً استعارية خادعة وهو أمر لا يتَّسِع المقام لتقصيه هنا، ولذا سنشير هنا فقط إلى حذف السيناريو لعدد من المشاهد الروائية المباشرة في هذا السياق مثل: تفصيلة وصف الزين للممرضة في المستشفى، وقصة سعيد البوم مع زوجته حين ذهب عبد الحفيظ للإصلاح بينهما، وتعليق محجوب، متفكِّها، على خاتمتها الإيروسية السعيدة في مناخ لا يساعد على ذلك: «المسنوح كيف قدر في الحَر ده؟!»،

1- السابق: 46/45.

2- شعرية التناص: 86.

3- وفي هذه اللائحة يمكن أن تقرأ أن هدفها الكلي هو «حماية الأخلاق والآداب والنظام العام ومصلحة البلاد العليا والحفاظ على جوهر أهداف ثورة الإنقاذ الوطني في تغيير أوجه الحياة في الميادين الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وحماية تراث وثقافة أهل السودان وعقيدتهم، على أن يكون في كل الأعمال الأدبية والمسرحية والسينمائية مضمون اجتماعي وهدف أخلاقي نبيل ومغزى واضح متضمن في الصياغة والأداء هو عنصر الخير والإصلاح والفضيلة»، وفي المعايير والضوابط «عدم خروج المصنف عن مقاصد كتاب الله وشرعه»، انظر نص اللائحة والمزيد عن الرقابة السينمائية في السودان في: «السينما في السودان: ماضيها وحاضرها ومستقبلها»، كمال محمد إبراهيم، سلسلة أروقة (5)، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، 2003.

كما تم في سياق هذا البتر هذا حذف مشهد الإمام مع سلامة في العرس؛ فقد حانت من الإمام التفاتة إلى سلامة في حلبة الرقص وهي في طقس تجلٍّ جسدي باهر استحال معه الجسد مهرجانا «وحين عاد بوجهه إلى محدثه كانت عيناه مربدَّتَينِ مثل الماء العكر»، وهو مشهد بالغ الدلالة لأنه يضيء كبرق خاطف دواخل الإمام؛ فهذا الرجل الذي كانت «صناعته تذكير الناس بالموت» تموج دواخله بشبق هائل للحياة، وهذا الذي يمضي مثقلا بفقهه العثماني متزمتا، ملحاحا، متطلّبا تنفتح دواخله على شوقٍ مُصادَرٍ للبهجة ومساربِها.

وقد خفَّفَ الفيلم من تلك الكشوفات المروِّعة لبواطن الإمام عندما استبدلها بمشهد للزين يقول له فيه ساخراً عندما يراه يبشّر في عرس: «مبسوط يا مولانا؟».

2. الإيجاز والتكثيف:

بحسب جينيت «لا يمسُّ الإيجاز أيَّ جانبٍ تيمي له معنى في النص ولكنه لا يبقي على أي من كلماته»[1] أي أنه في حالتنا هذه يقتنص دلالات النص السردي محولا إياها دراميا لمشاهد سينمائية دون الالتزام بنص كلماته؛ وهو ما سيندمج لاحقا في هذه الدراسة في التشكيل الدرامي، أما التكثيف فـ«تمحي فيه كل جمل النص، ولا تبقي إلا على حركته العامة التي تصبح الممثل الوحيد للنص الملخص» أي تقتنص الدلالة الكلية للعمل وهو ما يمكن أن يحدث مثلا في حالة تحويل رواية كبيرة من عدة أجزاء إلى فيلم أو عمل مسرحي قصير مما لا ينطبق في حالتنا هذي.

ثانيا: الإضافة

ويُعنَى بها ما يضيفه النص اللاحق إلى السابق عبر ثلاث آليات تشمل: التمطيط والإسهاب والتوسيع، وبينما يتم التمطيط عبر إضافة جمل - تُقرأ هنا مشاهد - للنص السابق لم تكن موجودة من قبل؛ فإن الإسهاب يشتغل «على جملة بذاتها بمضاعفة طولها»[2]؛ أي الاتكاء على إشارة نصية بمطّها، بينما يشتمل التوسيع على العنصرين السابقين معا في آن: زيادة جمل جديدة مع الاشتغال على القديمة بمضاعفتها.

1- شعرية التناص: 86.

2- السابق: 87.

وتتمثل إشكالية الإضافة، بمختلف آلياتها، للنصّ اللاحق على السابق في سؤال مدى ضرورتها ومناسبتها وقدرتها على النهوض بالعمل جماليا ودلاليا؛ أي قدرتها على فتح دلالات النص أو توليد دلالات جديدة، أو لتقدم متنا تفسيريا للعمل يمكّن المتلقي من إدراكه، فهي بشكل عام تفترض ضمناً نقصاً ما ينبغي سدُّه، هُوَّةً ينبغي تجسيرُها، ولكنها يمكن أن تحدث نتيجة قراءة خاطئة للأفق الدلالي للرواية، أو بسبب التقاط إشارة عابرة في الرواية يظنُّها المخرج جوهريةً، أو بسبب إكراهات الوسيط الذي يشتغل عليه (مدة الفيلم المتوقعة أو مواضعات السينما السائدة مثلا) أو حتى خضوعاً لمتطلبات الجمهور السينمائي العريض وحسابات شباك التذاكر.

1. التمطيط:

أضاف الفيلم عددا من المشاهد الجديدة للرواية تتمثَّل فيما يلي:

1-1- الاستهلال بآية قرآنية:

يندرج الاستهلال بمرادفاته، وتفريعاته المختلفة (البسملة، الآية، المدخل، التمهيد، التصدير، التنويه، التقديم، التوطئة، الشكر، الإهداء، الاقتباس... إلخ إلخ) تحت «النص المحيط» الذي يندرج بدوره تحت مظلة النص الموازي **Paratext**، ويعُزى فضل دراسته لجيرار جينيت ضمن تأسيسه الموسَّع لعبر النصية **Trans textuality** في علاقاتها الخمس، ويمثّل النص الموازي عتبة النص الأولى التي تفتح أفق النص أو تغلقه، كما تشكّل أفق توقعه بالإضافة إلى حزمة من الوظائف الدقيقة الأخرى؛ فما الدلالة التي يشير إليها الفيلم في استهلاله بهذه الآية القرآنية الكريمة التي تملأ الشاشة في بداية الفيلم:

﴿وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَن تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّـهِ كِتَاباً مُّؤَجَّلاً وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ الدُّنْيَا نُؤْتِهِ مِنْهَا وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ الْآخِرَةِ نُؤْتِهِ مِنْهَا وَسَنَجْزِي الشَّاكِرِينَ (145)﴾ آل عمران: 145.

يمكن أن يقرأ هذا الاستهلال على عدة مستويات فهو بشكل عام إشارة إلى الخط الديني الذي يمثله الحنين ببعده الصوفي، وهو ربما يمثّل نعياً للحنين الذي يرحل دون أن يشهد عرس الزين الذي بشَّرَ به، وهكذا يُفتتح الفيلم بالإشارة إلى نهايته (مشهد الزين في المقبرة)، ولكن الإشكال الذي بجابه هذا التصوُّر أنَّ الفيلم، والرواية قبله، ليسا عن الحنين، إنما عن

الزين، عن عالمه التصالحي الرحب بالأحرى، وإذا كان من بعد صوفي عميق للحنين فإنه يُظلّلُ النصَّ كغيمة إلا أنه لا يسير تجاه الفناء، إنما يصبُّ تجاهَ سيرورة الحياة التي يشيعها الزين؛ إنه تصوُّف لإخصاب الحياة، وتسميد تربة حقلها المزهر، لا الانسحاب المسكين منها؛ ولذا فإنَّ الحنين عندما يقول لأولئك الرجال المتحلقين حوله في حادثة الزين مع سيف الدين بصوته الرقيق الوديع: «ربَّنا يبارك فيكم ربَّنا يجعل البركة فيكم» فإنَّ حياة أولئك الرجال الثمانية المتحلقين حوله تتغيَّر جذرياً، بل تتغيَّر حياةُ البلدة بأسرها؛ وبذا فإنَّ «عرس الزين» تمثّل بتعبير علي الراعي «زغرودة طويلة للحياة»، وليس نعياً لها، بياناً لمعجزات المحبة حين تسري في عروق البشر والأرض، وتنبثق من غور ذاكرة الناس وإرثهم الروحي وتوقهم لمعانقة مهرجان الحياة:

توالت الخوارق معجزة تلو معجزة. بشكل يأخذ باللب. لم ترِ البلد في حياتها عاما رخيا مباركا مثل (عام الحنين) كما أخذوا يسمونه. صحيحٌ أنَّ أسعار القطن ارتفعت ارتفاعاً منقطع النظير في ذلك العام، وأنَّ الحكومة لأول مرة في التاريخ سمحت لهم بزراعته بعد أن كان ذلك وقفا على مناطق معينة في القطر (محجوب وحده، وباعتراف منه ربح أكثر من ألف جنيه من قطنه)... وإذا بالأرض على اتساعها من ضفة النيل إلى طرف الصحراء يغمرها الماء. بعضها أراضٍ لم ترَ الماء منذ أقدم السنين. وإذا بها تموج بالحياة، كيف تفسر هذا؟ عبد الحفيظ يعلم السر، فهو يقول لمحجوب، وهو يجمع بين عينيه الحقل الواسع الذي هو حقله والريح تلعب بالقمح؛ فتثني صفوفه فكأنه حوريات رشيقة تجفف شعرها في الهواء (معجزة يا زول. ما في أدني شك)

«عرس الزين:62/61»

2-1- تسمية الزين:

من إضافات الفيلم أيضا: تسمية الزين بوصية من الوالد الذي رحل قبل ولادته والذي نسمع صوته فيما يشبه نبوءة - أم لعله الحنين أو صوتا من الغيب يقول: «إن كان ولَدْ سمّيهُو الزين». وقد عمَّق ذلك من دلالة الاسم «الزين» ومنح صاحبه بعداً غيبياً.

1-3- علاج الفكي:

مشهد معالجة الزين عند الفكي حيث تذهب به أمه له ليعالجه بالمحاية، والبخرات، والتميمة التي لا تفارقه طيلة الفيلم، وهو مشهد يمكن قراءته من عدة زوايا: إذ يمكن قراءته بوصفه توثيقا فولكلوريا وربما فنيا لطبيعة علاج بديل لازال سائدا في بعض مناحي الحياة السودانية والعربية؛ أو لنضع نحن المشاهدين ذلك العلاج البدائي عديم الجدوى - في حالة الزين على الأقل - في مجابهة مع العلاج الحديث الناجع الذي تلقاه في مستشفى مروي، أو كتعميق لخط الدين الشعبي الذي يقف قبالة الدين الرسمي الذي يمثّله الإمام ويبدو منفصلا عن مجرى حياتهم.

1-4- مُضيُّ نعمة في خطّ سياسة الزين مع المهمشين:

تمضي نعمة في الفيلم بخط الزين في الوقوف مع المهمشين؛ فنعمة - أثناء غياب الزين في المستشفى - هي من يحمل الطعام لموسى الأعرج حين يهمله الجميع، كما أنها هي من أسهمت مع الزين في انتقاله لبيته الجديد الذي بناه له الزين، وهي إضافة مهمة من الفيلم تدلل على طبيعة شخصية نعمة ووعي الفيلم بها.

1-5- رفض الإمام لتعليم البنات في الخلوة:

رفض الإمام دراسة نعمة في الخلوة، والبنات عموما، وما هو ما يتماشى مع خط الإمام المنفصل عن رغبات الناس وأشواقهم، وتطلعهم للمستقبل، والنظرة الدينية التقليدية الريبية للمرأة.. إلخ إلخ، ولذا فهي إضافة تحسب للفيلم وتعمل على بلورة شخصية الإمام في ذهنية المشاهد، كما أنَّها وثيقة الصلة بالواقع التاريخي العربي حينما رفض الكثير من الفقهاء والوعاظ تعليم البنات في المدارس والجامعات.

2. الإسهاب

يشتغل الإسهاب كما ذكرنا على جملة بذاتها موجودة في النص السابق وذلك بمضاعفة طولها؛ فهو لا يضيف مشهدا جديدا تماما، ولكنه يشتغل على جملة أو مشهد روائي ويضاعفه إما بتكراره، أو التركيز عليه، أو محورته بجعله أساسيا أي نقله من هامش المتن الروائي إلى مركزه مكسبا إياه قيمة مضافة، ومن أبرز المشاهد التي أسهب فيها الفيلم:

1-2- الطقوس والأعراس:

بدلا عن مشهد واحد أفاضت فيه الرواية وهو مشهد عرس الزين أضاف الفيلم حزمة من مشاهد العرس السوداني لمجرد إشارة الرواية إليها؛ فقد مطَّ الفيلم الجملة الأساسية (الإشارة لعرس عابر) مضاعفا إياها (في مشاهد كاملة) دون أن يكتسب ذلك أدنى دلالة تسهم في التصعيد الدرامي للفيلم؛ فأسهب الفيلم في عدة أعراس: عرس عزة بنت العمدة، عرس بنت عرب القوز، وعرسين آخرين حضرهما الزين، بكل طقوس هذه الأعراس وتفاصيلها بما في ذلك: تعليم العروس الرقص «التعليمة»، بخ اللبن، جلد السياط كطقس مصاحب لبعض القبائل السودانية، غناء الأعراس والسيرة، الحناء، غناء الطنبور، غناء الدلُّوكة، ولم ينسَ الفيلم سوى «سيرة البحر»: الطقس الذي يسير فيه العرسان للبحر تبركا بالماء رمز الخصب والنماء، أما في أغنيات الزواج فقد أحصى ميرغني الشايب عشر أغنيات في الفيلم صاحبت هذه الأعراس... إلخ إلخ، والإشكال هنا أنَّ هذه الأغنيات لم تستثمر في تعميق مجرى الخط الدرامي للفيلم، أو توسيع آماده، أو إحداث تحوّل في مساره أو غيرها من حزمة وظائف الأغنيات عادة في الأفلام.

ويمكن أن ينضاف لذلك الإسهاب أيضاً تصوير طقس الموت بما في ذلك الأذكار المصاحبة للدفن وبيت البكا وشيل الفاتحة ونواح النسوان وذلك في وفاة البدوي والد سيف الدين، يضاف إلى ذلك المشاهد الفولكلورية الخاصة بتزيين الشفاه وغيرها مما أضافه الفيلم.

بدءاً نقرُّ أنَّ عالم الطيب صالح يعمُرُ بثراء فولكلوري فادح، وقد درس الناقد البروفسير مهدي بشرى في «الفولكلور في إبداع الطيب صالح» مفردات هذا الفولكلور وكيفية توظيف الطيب صالح الخلاق له في جل أعماله وخلص إلى أنَّ من أهم ملامح إنجازه الروائي توظيف ملامح الرواية المعاصرة جنباً إلى جنب مع تلاقح مفردات التراث وإن إبداعه يتكئ بصورة أساسية على الجنس الفولكلوري[1]، ورصد في دراسته للرواية طيفاً واسعاً من مفردات طقوس الزواج التي جرى تفعيلها سردياً[2].

ما الإشكال إذن؟!

1- محمد المهدي بشرى، الفولكلور في إبداع الطيب صالح، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، 2004، ص87/88.
2- السابق: 97.

الإشكال أنَّ الفيلم قد غرق في مفردات هذا الفولكلور وبعثرَهُ على عددٍ من الأعراس المتناثرة على طول خط الفيلم مما أفقده دلالاته، وحوله إلى مجرد طقس متكرر يطفو على سطح العمل ولا يشكل موجةً من غمرهِ العميق، وكان يمكن عبر استيعاب الطاقة الكلية للرواية، وتوظيف مفرداتها ذات السمة بالغة المحلية والخصوصية تمثيلها عبر مجاز مرسل بصري مكثَّف في عرس واحد هو «عرس الزين» مثلما فعلت الرواية، متناسياً، أي الفيلم، فكرة أندريه بازان النابهة في كتابه العلامة: «ما السينما؟» حول هذا الإشكال حينما حذر أن «أخذ الواقع بعين الاعتبار لا يمكن أن يعني مراكمة مظاهر هذا الواقع، بل على النقيض: تجريد هذه المظاهر من كل ما هو غير جوهري وأساسي وصولا إلى الكُلّي في بساطته»[1].

وقد ذهبت إحدى الدراسات الرائدة للفيلم إثر عرضه وهي دراسة ميرغني الشايب القيمّة: «حول فيلم عرس الزين» إلى أنَّ المخرج الكويتي خالد الصديق قد كان سجيناً للقراءة السياحية لـ«عرس الزين» إذ طغت على معالجته «الرؤية السياحية المنبهرة مما جعل هذه الرؤية تطبع بصماتها سافرة واضحة على كل جزئيات الفيلم. وبسبب هذه الرؤية ظل خالد الصديق حبيس دائرة ضيِّقة حرمته من استشراف كلي للعمل الروائي؛ فظلَّ منذ اللحظات الأولى للفيلم يركّزُ على كثير من الممارسات ذات الطابع الطقسي الفولكلوري والمشاهدات الشعبية»[2].

وتطرح تلك الإشكالية، أي الإسهاب، سؤالَ كيف يقرأ المخرج، أو السيناريست، جملَ ومشاهد الرواية، وكيف يمكن أن تؤدي قراءة محدودة، إن لم نقل خاطئة، إلى إضافات لا تخدم سياق رؤيا العالم التي تشيدها الرواية؟ وبمعنى آخر: هل يمكن أن يلتقط المخرج إشارة عابرة في الرواية وردت إخبارية أو تفسيرية أو إيهامية؛ أي للإيهام بواقعية الحدث فيظنها المخرج جوهرية ويركّز عليها؟ فلعلَّ من أخطرِ العلاقات التي يُقيمها الفيلم مع الرواية التقاطه الإشارات الظاهرة للرواية، الإشارات العائمة على السطح، ليحوّلها إلى قراءة بصرية خاوية من ثراء الدلالة وتعدُّدِها، بل خاوية من أية دلالة يبني المشاهد عليها.

تدليلا على ذلك ستلتقط المقاربة من مكتبة السينما الواسعة مثالا واحدا: «الحب في زمن الكوليرا» المأخوذ عن رواية غارسيا ماركيز (1927-2014) المعروفة؛ فقد قرأ المخرج مايك

1- **Andre Bazin, What Is Cinema? Essay selected and translated by Hugh Gray, University of California Press, London,2005, Volume 2, p101.**

2- ميرغني الشايب، حول فيلم عرس الزين، نشر لأول مرة في: مجلة سينما، العدد الثاني، قسم السينما مصلحة الثقافة، السودان، 1979، وأعيد نشره في: مجلة سينما، جماعة الفيلم السوداني، العدد الثالث، يونيو 2017، ص28.

نويل الرواية متوقّفاً عند المغامرات الحسية للعازب فلورنتينو أريثا أثناء سنوات عزوبيته الطويلة التي استمرت لأكثر من نصف قرن، وهي المغامرات التي لا تمثّل، في حقيقتها، سوى بهارات ينثرها ماركيز على درب الرواية لضمان انهمار السرد، كما أنها لا ترد لتصوير لذاذات فلورنتينا الحسية، وإن بدت كذلك، بل لتعميق ضياعه الوجودي وهو يمضي حياته وحيداً مطروداً من فردوس حبه: فيرمينا داثا كأنما هو بعيدٌ عن الحياة نفسها، وكل هذه التواصلات الجسدية اليائسة التي يحاول العبور على جسرها إنما هي لإبقائه حيًّا انتظاراً لفيرمينا؛ ولكن الرهان على مغامرات الجسد لمداواة آلام الروح يظلُّ رهاناً خاسراً، ولذا فهي تفشل كلُّها في نهاية الأمر، ولا تهبه سوى طيف سعادة عابرة وباهتة مثل رماد، أما تواترُها طيلة الرواية فهو للدلالةِ على هذا البحث المستحيل عن قطرة ظل في هجير حبه القاسي لفيرمينا داثا؛ ولذا سيقول لفيرمينيا عندما يلتقيها أخيرا أنه احتفظ بعذريته طيلة عمره من أجلها - عذرية روحه إذ لم يهب لنسوةِ حياته العابرات سوى توق الجسد الملحاح للوصال، ولم يتلقَّ سوى رثاثات عطف، ملتوية ومنتهبة، وغير سويَّة في كل الأحوال.

وقد اعتقدَ المخرج أنها تمثل لُبَّ الرواية؛ فماذا كانت النتيجة؟ سلسلة من اللقطات الجنسية تتخللها مقاطع منقولة حرفيا - أي جرى ترجمتها بصريا بشكل حرفي - من الرواية؛ مما كاد يحوِّل هذه الرواية العظيمة على يد نويل إلى فيلم من أفلام الإباحية **Porno** بينما تفلَّتت بعيداً عن المشاهدين فتوحات الرواية وأسطورة عشقها المستحيل، وجدل الموت والحياة، وحرائق الجسد، وتسرُّب العمر، وفانتازيا السرد، وهشاشة الكائن الإنساني الملقَى في عراءِ العالم دونَ حُب، والتشبُّث الضاري بالأمل، وغبار الكاريبي «الذي يتسرَّب من خلال أكثر فجوات الخيال إحكاما»، وجنون المخيِّلة القادرة على تشييد هذا المعمار السردي لبنة لبنة كما لو أنها تعيد خلق العالم نيئا من طينه الأوّل... إلخ إلخ. تسرَّب كل ذلك خارج الفيلم، ولم يبق بين يدي المشاهد سوى هذه الصور المتتالية لمغامرات أريثا الجنسية، مقلّصةً فضاء الرؤيا حتى الاختناق، وهو الأمر الذي يمكن قوله عن أفلام عديدة انطلقت من روايات مثل «مدام بوفاري» لكلود شابرول 1991، و«المسخ» لكافكا، وجُلّ أعمال نجيب محفوظ، و«العجوز والبحر» حيث ترددت صيحة هيمنجواي الشهيرة في صالة السينما: «هذه ليست روايتي»، الصيحة التي ترددت، ومازالت، بصيغ مختلفة من روائيين كثر.

2-2- ضحكة الزين:

«... واضحكْ فإنَّه لا يضحكُ إلا الفرحان»

النفري

«المواقف والمخاطبات»

وردَتِ الإشارة إلى ضحكة الزين في الرواية عِدَّة مرات بوصفها صفة مائزة للزين؛ فمنذ بداية الرواية، وفي المشهد الأول لظهور الزين وهو يساعد النسوة في البئر يجري وصف هذه الضحكة التي تميز الزين: «وتعلو فوق ضحكهم جميعا الضحكة التي أصبحت جزءاً من البلد منذ أن وُلِد الزين» كما تحكي أمه أنَّه عندما ولد انفجر ضاحكاً على عكس كل من يولد باكيا «لما تؤذن الدنيا به من صروفها» كما يقول أبو العلاء. إنها أشبه بهُويَّةٍ مميّزة للزين، أو أحد وجوه هوياته المركبة بالأحرى، وهي رمز لمشاركة الزين هذا العالم وشارة تصالحه معه مقابل حرب الآخرين للعالم عبر أسلحة متطلباتهم التي لا تنتهي، وشروطهم المسبقة للسعادة - يُقرأ هذا تزامنا مع عدائه للإمام: الوحيد الذي يكرهه الزين، كما يمكن أن تقرأ ضحكته أيضاً بوصفها تمسُّكاً بهناءة طفولة سيصادرها العالم مستقبلا إثر زواجه من نعمة واندراجه في المؤسسة الاجتماعية وصعوده داخلها حتى يصبح من الأعيان في «ضو البيت».

لكل هذا فإن ضحكته ليست آلية، أو خاوية من الدلالة كما صوَّرها الفيلم؛ فهي مرتبطة بالموقف الذي يجد نفسه فيه؛ فمع جماعته الأثيرة: محجوب وصحبه، ينداح ضحكه حتى تدر دموعه: «ويتمالك الزين نفسه، ويمسح بكم ثوبه الدمع الذي سال على وجهه من الضحك»، وقد يضحك في داخله: «وارتج جسم الزين بضحك مكتوم»، وقد يختصرها إلى محض ابتسامة: «وابتسم الزين ابتسامة كبيرة مدبرة، حتى يظهر أسنانه الجديدة»، أو «ثم قال ببطء وعلى وجهه ابتسامة خبيثة»، أو «واتسعت ابتسامة الزين، ثم فتح فمه ليتكلم».

والراوي في حفاظه على مسافة تحول دون تورُّطه مع شخصياته، وتأسيسا لجماليات قبح تخصُّ شخص الزين، وكسر الدائرة الهيام بشخصية الزين مما يمكن أن يتورط فيه المتلقي فيُضيع بهذا الاستلاب العاطفي التقاط إشارات الرواية العديدة يُشبّهُ ضحكة الزين بنهيق الحمار - أنكر الأصوات بلسان لقمان الحكيم، فها هو «يستلقي على قفاه

ضاحكا. ثم يضرب الأرض بيديه ويرفع رجليه في الهواء ويظل يضحك بطريقته الفذة. ذلك الضحك الغريب الذي يشبه نهيق الحمار»، وفي موضع آخر: «وما يفتأ يضحك ضحكته التي تشبه نهيق الحمار».

تمثِّل ضحكة الزين إذن رمزَ انخراط ومشاركة؛ فهو لا يضحك وحده - فالمجنون هو من يفعل ذلك. وفي كل المرات التي وردت فيها هذه الضحكة كانت جسرا لتواصله مع الآخرين، إنها سمة براءة، وطيبة، وطفولة، وانفتاح، ومشاركة، وتشييد جسر تواصل، وتأثيث لغرف عالم بهيج زاخر بتفاصيل الحياة وثمار عطاياها يقف قُبالةَ عالمِ الإمام الجاف المُصادِرِ للحياة، والمعادي لبهجتها وتفتُّح بشرِها.

وللتدليل على ذلك يبيّن الجدول التالي المرات التي ذكرت فيها ضحكة الزين في الرواية ومناسبتها:

جدول (1)

ضحكة الزين ومناسبتها في الرواية

الصفحة	المناسبة
9	مع النساء والأطفال في البئر.
11	عند ولادته.
12	أثناء ونسته في مجلس جماعة محجوب وسرده لإحدى مغامراته.
13	أثناء ونسته السابقة في مجلس محجوب.
13	أثناء ونسته السابقة في مجلس محجوب.
15	أثناء ونسته السابقة في مجلس محجوب.
23	مع النسوة في مطبخ العرس.
23	الإشارة إلى أنها سمة مميزة له.
26	في ونسته مع الحنين.
28	مع نسوة في الفريق.
43	في استقبال الناس له إثر عودته من مستشفى مروي.
44	ونسة مع شلة محجوب.
88	ونسته مع شلة محجوب عندما يتذكر نبوءة الحنين له.
97	منتشياً من الضجة الكبيرة حوله يوم عرسه.

فما الذي فعله الفيلم بـ«ضحكة الزين» الندية هذه؟

لقد صدَّعْنا الفيلم بها حرفياً فقد تكرَّرت وحدها - دون مشاهد الضحك الجماعي - بمعدل مزعج جدا لأي أذن، دعك من الأذن الحساسة، لاسيَّما عند اقترانها بما هو فارغ من الدلالة، وطريقة أدائها من الممثل بصورة ميكانيكية خالية من تنوُّع الإحساس. وفي كل مرة كان الزين يظهر كنا نتوقع تلك الضحكة - التي مثَّلت كعبَ أخيل الفيلم - تقرع أسماعنا.

وواضحٌ أن المخرج قد فهم من جملة «لا تفتأ تتردد» أنها يجب أن تتردد طوال الفيلم، أي يجب ألا تتوقف لحظة؛ فقد قرأ «لا تفتأ» حرفيا وهكذا صكَّت تلك الضحكة آذاننا بلا هوادة، وفي كل مواقف الزين تقريبا حتى وهو على قبر الحنين(!!)، وهو يتناول طعامه، وهو يتسَّلق أعالي الأشجار... إلخ إلخ مما أضفت عليه طابعَ بلهٍ لا علاقةَ له به إلا استسهالا.

2-3- مقابلة نعمة للزين

وردت الإشارة لمقابلة نعمة للزين عدة مرات في الرواية للتدليل على اهتمامها به بالإضافة لحزمة من الدلالات الأخرى، ولكن الفيلم كرر تلك المقابلة حتى الملل خارجا بها عن دلالتها إذ صارت تعني بهذا الشكل إحراج الزين وهو يأكل أو يضاحك الآخرين.

2-4- طقم الزين:

في مستشفى مروي يتمُّ علاج الزين من جرح برأسه سببه له سيف الدين، كما أنهم ركَّبوا له طقم أسنان بديلا عن سنيه الوحيدين في فمه، وقد وردت الإشارة إلى هذا الطقم ثلاث مرات في الرواية على النحو التالي:

- «وضحك فلم يرَ الناس كما عهدوا سنين صفراوين في فمه، ولكنهم رأوا صفا من الأسنان اللامعة في فكه الأعلى، وصفا من أسنان كأنها من صدف البحر في فكه الأسفل. وكأنما الزين تحول إلى شخص آخر. وخطر لنعمة وهي واقفة بين صفوف المستقبلين أن الزين في الواقع لا يخلو من وسامة».

وذلك للدلالة على التحول الذي حدث للزين تمهيداً لانتقاله لواقع جديد، والتغير الداخلي الحادث لنعمة إذ ثمة بوادر لتحوُّل مشاعر الشفقة والاهتمام والتضحية والوصاية إلى مشاعر حب لن تلبث أن تتوج بزواجها منه، وبقرار فردي منها.

- «وابتسمَ الزين ابتسامة كبيرة مدبَّرة، حتى يظهر أسنانه الجديدة».

وذلك للدلالة على مكره ودهائه، ولأسباب مثل هذه سيقول محجوب فيما بعد مسرورا في موقف آخر «الداهي نجيض. ساكت قايلنُّه عوير».

- «واتسعت ابتسامة الزين، ثم فتح فمه ليتكلم، فانعكس شيء من ضوء المصباح الكبير المعلق في دكان سعيد على أسنانه».

وذلك في إشارة عرضية للإيهام بواقعية الحدث عبر هذا التفصيل الدقيق؛ ولكن الإشكال أن الفيلم اعتبر هذا الطقم بمثابة هدية كوميدية مجانية يمكن استثمارها؛ لذا يجعل الطقم يسقط في أول يوم لاستقباله، كما أنه يسقط في آخر لقطة في الفيلم محولا مشهد الزين في الرواية والدموع تلمع في عينيه لمشهد كوميدي فج لا يتناسب مع دلالات العرس، أو بناء شخصية الزين كما سنفصّل لاحقا.

ثالثاً: الاستبدال

تتم عملية الاستبدال بدمج العمليتين السابقتين، أي الحذف مع الإضافة، حذف مشهد روائي مع تعويضه بآخر سينمائي وهو أمر بدهي في سياق تحويل السردي والوصفي إلى درامي مما سنتناوله لاحقا، لكن هناك نوعا من الاستبدال يتم فيه استبدال مشهد روائي بمشهد سينمائي بتغيير إحداثيات المشهد نفسها، ومن أبرز الأمثلة على ذلك تمثيلا: الطريقة التي أصيب فيها الزين بالمس؛ ففي الرواية:

> تقول أمه إن فمه كان مليئا بأسنان بيضاء كاللؤلؤ. ولما كان في السادسة ذهبت به يوما لزيارة قريبات لها، فمرَّا عند مغيب الشمس على خرابة يُشاع أنها مسكونة، وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حمى، ثم صرخ. وبعدها لزم الفراش أياما، ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعا قد سقطت، واحدة في فكه الأعلى، وأخرى في فكه الأسفل»

أما في الفيلم فإن الإصابة تحدث بعد أن يفتح عينيه في لعبة الاستغماية مع الأطفال ومشاهدته للتماثيل الأثرية التي تصورها الفيلم مصحوبة بمؤثر صوتي حاد وكاميرا متحركة أماماً وخلفاً، وقد فسَّر الفيلم «الخرابة» هنا بوصفها الأماكن الأثرية للتماثيل ربما متكئا على تفسير الخرابات في ضو البيت حينما يحكي سعيد عشا البايتات: «قال لي امش القلعة، قلت له الخرابات؟ قال لي ماها

خرابات امش القلعة تلقى قصر...»[1]؛ فالفيلم هنا ينحاز لفهم دارجي شائع تقول بصوته أم الزين للفكي: «الخرابات فيها التصاوير.. فيها الشياطين» استنادا إلى ميراث ديني ثقيل في هذا السياق على الرغم من أن ضو البيت يجتهد أن يؤكد هناك أنها ليست خرابات.

التحويل التحفيزي:

يمثّلُ التحويل التحفيزي أحد أشكال التعالق النصي التي رصدها جينيت، وهو يتمحور عبر ثلاث علاقات[2]:

- التحفيز البسيط: إدخال موتيف **Motif** جديد لم يكن موجودا في النص السابق.
- اللا تحفيز: حذف موتيف موجود في النص.
- استبدال الحوافز: الجمع بين الإجراءين السابقين: حذف موتيف موجود مع إضافة موتيف جديد مكانه.

ويعود الفضل في تأسيس هذا المفهوم السردي الهام التحفيز **Motivation** إلى الشكلاني الروسي بوريس توماشفسكي **Boris Tomashevsky(1890-1957)** والذي ربطه بنظرية الأغراض؛ فالغرض عنده «مفهوم شامل يوحّد المادة اللغوية للعمل الأدبي؛ فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص... وعن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك، أي إلى الجزئيات الصغيرة للمادة الغرضية»....»[3]، وهو عين ما أعاد صياغته رولان بارت (1915-1980) بعد ذلك بالقول: «إن القصة لم تصنع قط إلا من الوظائف؛ فكل شيء فيها يحمل دلالته على مستويات مختلفة... فلكل شيء معنى، وإلا فلا معنى لكل شيء.. إن الفن لا يعرف الضوضاء، إنه نظام محض؛ فليس هناك، ولم يكن هناك قط وحدة ضائعة»[4].

1- د. انتصار الزين صغيرون، علم الآثار والأدب: الطيب صالح نموذجا، ضمن كتاب: هذا هو المكان: في تذكر الطيب صالح، إعداد وتحرير د. إيمان عباس، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، 2010، ص20.

2- شعرية التناص، مرجع سابق: 91/90.

3- نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين - مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - الرباط، ط1، 1982، توماشفسكي، نظرية الأغراض، ص180.

4- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د. منذر العياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002، ص41/40.

وقد ذهب توماشفسكي إلى أنَّ «غرض هذا الجزء غير القابل للتفكيك يسمى حافزا **Motif**، وكل جملة تتضمن، في العمق، حافزا خاصا بها»[1]، وقسم الحوافز إلى حوافز يمكن تجاهلها دون أن يتحطم تتابع الحكي وسماها بالحوافز الحرة وتخصُّ المبنى الحكائي، والحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها وتخصُّ المتن الحكائي وسماها حوافز مشتركة؛ ثم عاد وقسَّمها حسب الفعل الموضوعي الذي تصفه إلى حوافز ديناميكية وهي التي تغير وضعية ما في القصة، وحوافز قارة لا تغير في الوضعية. وينتمي وصف الشخصيات والمكان إلى الحوافز القارة، بينما تنتمي أفعال البطل وتحركاته إلى الحوافز الديناميكية[2].

وللفيلم بوصفه بناءً موازياً للرواية كاملُ الحرية في حذف الحوافز -الديناميكية والقارة أو استبدالها شريطة أن يسهم هذا الحذف أو الإضافة في سيرورة الحدث تغييرا أو تمهيدا إذ إنها وثيقة الآصرة بالغرض أو الوظيفة: أي بالدلالة وإنتاج المعنى؛ وبذا فإن الحذف والإضافة تنبني على استراتيجيات نصية واعية سيما أن استبدال حافز ديناميكي في الرواية إلى آخر في الفيلم يمكن أن يسهم في تغيير مسار الحكي ليفضي لدلالات جديدة.

وفي رأينا أن صيغ التحويل التحفيزي الثلاث هذه قد تمت مناقشتها واختبارها ضمناً ضمن دراستنا للتحويل الكمي فكما نبَّه توماشفسكي فإنَّ «كل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها» وقد ناقشنا تحويلات هذه الجمل: حذفا وإضافة واستبدالا مما يعني بالضرورة تحليل الحافز أو الوظيفة لكل منها، ولذا سنكتفي بمثال أخير:

تنتهي الرواية بمشهد عودة الزين إلى عرسِهِ بعد ذهابه للمقابر وعكوفه على قبر الحنين، وعودته مع جماعة محجوب وحين وصلوا:

> انفلتَ الزين، وقفزَ قفزةً عالية في الهواء فاستقرَّ في وسط الدائرة. ولمع ضوءُ المصابيح على وجههِ. فكان ما يزال مبللا بالدموع. صاح بأعلى صوتِه ويدُه مشهورةٌ فوق رأس الراقصة: «ابشروا بالخير.. ابشروا بالخير» وفار المكان، فكأنه قِدْرٌ تغلي. لقد نفثَ فيه الزين طاقةً جديدة. وكانت الدائرةُ تتَّسِعُ وتضيقُ تتَّسِعُ وتضيقُ، والأصواتُ تغطِسُ وتطفو، والطبول ترعدُ

1- نظرية المنهج الشكلي: مرجع سابق: 181.

2- السابق: 182 وما بعدها.

وتزمجرُ، والزينُ واقفٌ في مكانهِ في قلبِ الدائرة، بقامتِـه الطويلـةِ وجسْـمهِ النحيـلِ، فكأنَّهُ صاري المركب.

إنه مشهدُ تتويجٍ وبوتقةٍ وتصعيدٍ يكاد يجمع ما تناثر هنا وهناك ليكثّفهـا مثـل شـعاع ليـزر في حزمة ضوء واحدة، وكلُّ مفردةٍ في هذه الجمل تسهم في هذا التكثيف ولهذا تختتم الرواية بـ«الزين وهو في «قلب الدائرة، بقامته الطويلة وجسمه النحيل، فكأنَّه صاري المركـب»، المركـب الـذي يعـبر بالجميع نهرَ التناقضات والتراتبية لضفاف التصالح والمحبة إخوةً في سهلِ البشرية الفسيح.

وفي المقابل: ختمَ الفيلم مشهد بكاء الزين في المقابر بضحكة شتراء وصيحة مكـررة لا محـلَّ لهـا من الإعراب. وفي مكان وجه الزين المبلل بالدموع في الرواية كان مشهد طقم الأسـنان الـذي يخـرج من الفم، وفي مكان «صاري المركب» باحتشاد دلالاتها كانت اللقطة المقربة لوجه الزين يسقط منه الطقم، وفي مكان «الأصوات التي تغطس وتطفو» أي كرنفال الأصوات الـذي يشـيّد عالمـه الإنسـاني البهيج كان هناك صوت مفرد لحواء بنزين في مشهد رقص العروس يرتفع بـ: «ويـن ويـن تلقـوا زي دي» ليقلّصَ احتشاد كرنفال الأصوات إلى محض لحن دارج ذي منحى ابتذالي في الذاكرة الشعبية.

أما احتشاد كورَس الزغاريد وتفرُّد كل زغـرودة بقلـب كرنفـال الحيـاة ذاك كـما شـيَّدها الـراوي بلبنات المخيلة مشهداً مشهداً فقد بهت تماما؛ لقد حذف الفيلم حافزاً ديناميكيا أساسيا يُعَدُّ لبنة في صرح العمل واستبدله بحافز هزلي لا قيمة له، ويمكن للاستمرار الجزافي في حذف حوافز كهذه عـلى طول العمل أنْ يعملَ على تفكيك وحدة التماسك الـدلالي للعمـل ويـفضي بـالفيلم إلى مسـار فـارغ الدلالة.

التحويل الصيغي:

ما يهمنا في آليات التحويل الصيغي ما يرتبط بتحول الرواية إلى فيلم، ونعني التشـكيلُ الـدراميُّ **Dramatization** أي تحويل النص من صيغته السردية إلى صيغته الدرامية.

ويشتبك التشكيل الدرامي بآخر آليات التعالق النصي وهي التحويل القيَمِيُّ الذي يظهر - فـيما يري جينيت - في تقييم الشخصيات ويتمظهر عبر:

إلغاء القيمة: إعطاء الشخصية دورا أقل مما في النص السابق.

إعلاء القيمة: إعطاء الشخصية دوراً أكثرَ أهميَّةً مما في النص السابق[1].

ولذا سندمج هنا التحويل القيمي بالتحويل الصيغي كما يتجلَّى عبر التشكيل الدرامي في مشاهد الفيلم، وهو أمر لا يمكن تحليله إلا عبر المرور بآليات الوصف، وبناء الشخصيات وهو ما سنتوقف عنده لاحقاً.

تتقاسم الرواية والسينما الوصف عبر أداتين متمايزتين جدا: الصورة واللغة، وبوصفهما خطابين سرديين أساساً فإن الوصف لا يكون حاضراً فحسب، ولكنه يمثّلُ لحمةَ الخطاب وسداه؛ فالرواية يتقاسمها عنصران متمايزان ومتداخلان هما: السرد والوصف؛ وإذ تتقدم الرواية - حسب توصيف جينيت - عبر زمنين هما: زمن الحكاية، وزمن الخطاب يقع على عاتق السرد عبء «وصف» الأفعال والأحداث، بينما يقع على الوصف عبء تقديم الشخصيات والأشياء.

ويتخلَّلُ الوصف كاملَ نسيج المتن حتى لو بدا سردياً خالصاً «لأنَّ الوصف قيمة ثابتة مع أشكال الحضور القائمة والممكنة لكل فعل أو حدث أو شيء، بل قد نقول إن الوصف أكثر أهمية حتى عندما يتعلق الأمر بالتقييم العام؛ حيث بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، غير أنه من غير الممكن القيام بالسرد دون أن نصف»[2]؛ أما في السينما فيتقدم الوصف عبر عين الكاميرا، وزاويتها لتبئير المكان، وعبر أداء الممثلين وإدارة الحوار وعبر حزمة من المؤثرات الأخرى التي يقف وراءها المخرج ليقدم وصفا أكثر دقة وامتلاءً للمشهد المراد وصفه؛ فما تجاهد اللغة للإمساك به عبر أحبولتها في صفحات أحيانا تقدمه الكاميرا في لقطة واحدة تحيط بالمشهد وتؤطّره، ولكن في هذه الدقة والامتلاء يكمن الإشكال فبينما تفتح اللغة أفق المعنى لينفسح متخيَّل القارئ وتنفتح استجابته تحاصره الكاميرا بحمولتها الجاهزة من المعنى؛ أي بقدر ما تكتنز الكلمات بمفاتيح المعنى لتفتح حقل الاحتمالات والإحالات على اللامتناهي تظل الصورة السينمائية محكومة بما نراه لا بما نتخيَّله؛ ولذا يمكن لها أن تقلّصَ فضاء الرؤيا، وتسيّج أفق التلقي بحدود الإطار البصري حتى إن كان الحوار المصاحب والمؤثرات الأخرى تسعى إلى فتحها عبر منافذها الخاصة، وحتى إذا كانت الكاميرا تملك القدرة على التحرك أفقيا

1- شعرية التناص: 91.

2- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص121.

وعموديا فإنها «مع ما تتسم به من حيوية تفتقد الديمقراطية في عرض المشاهد لأنها تتخذ زاوية معينة تخضع لوجهة نظر المخرج وأسلوب رؤية المصور»[1]؛ ولذا ترى هيام عبد زيد عطية في قراءتها لما يمكن أن تفتحه اللغة وتقلّصه الكاميرا أن «مواضع اللا تحدُّد في الفيلم قد جرى اختزالها إلى أقل نسبة ممكنة، مما يعني أن الفيلم قبل أن يتحول من شكله المكتوب إلى شكله المرئي كان مليئا بالثغرات والفجوات التي ملأها المخرج بوجهة نظر مفردة بمشاركة زاوية النظر التي تقتنصُها الكاميرا... وما ذاك إلا لأن السينما قد تنازلت عن الوعي اللغوي الداعم للدلالة إلى أقصى مدياته، فما توفره اللغة من علامات بصرية دالة تختزله السينما وتستعيض عنه بأدوات تمظهر تلك اللغة»[2].

وقد قدَّم علم السرد معجماً مفاهيمياً شائكاً في مسألة الوصف ووظائفه وطبيعة الصفات وأنواعها والمنظورات التي تنطلق منها، ولأن ما يهمنا منها هنا هو الوصف بين الرواية والفيلم فسنكتفي هنا بالإشارة إلى غنى الوصف الروائي الفادح كما يتجلى في تعدد وظائفه الداخلية، ودورها في تشكيل دلالات العمل وبنائها للحوافز.

وللوقوف على وظائف الوصف سنستثمر هنا الجهد القيّمَ الذي قام به الناقد الصادق بن الناعس قسومة في تقسيم وتفريع وظائف الوصف الداخلية[3] بعد استثماره لتنظير هامون وجينيت وغيرهما، وقد حوَّلنا كلَّ ذلك إلى المخطط التالي:

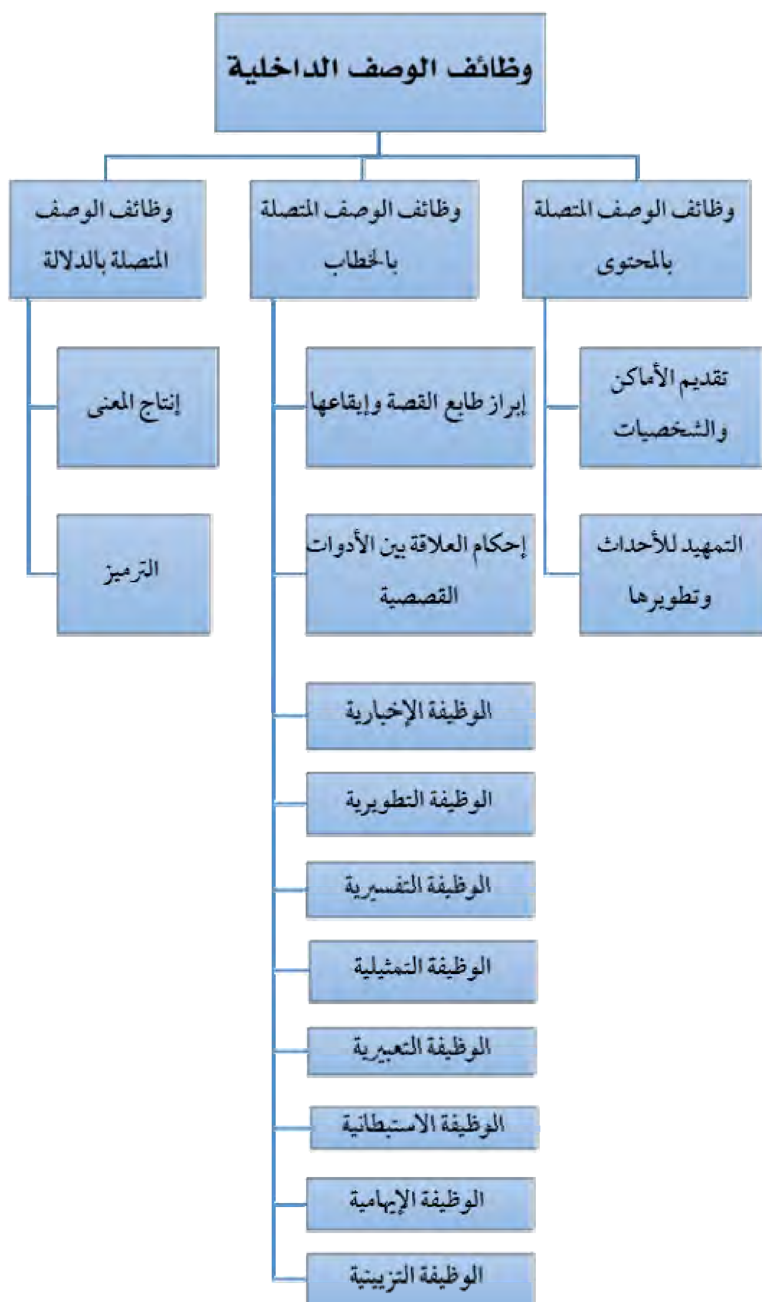
1- يوجين فال، فن السيناريو، ترجمة مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص27/26 مقتبس عن: د. هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية: البعد المرئي للنص، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، المجلد الأول، العدد 23، 2016، ص306.

2- السابق: 306، 314.

3- الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، عمادة البحث العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2009، ص351 وما بعدها.

مخطط رقم (2)

وظائف الوصف الداخلي



تنقسم وظائف الوصف الداخلية، كما هو موضح في المخطط رقم (2)، إلى وظائف تتصل بمحتوى الخطاب عبر تقديم شخصياته وبيئته، ووظائف تختص ببناء الخطاب نفسه، وأخرى بالدلالات التي يمكن أن يفجرها عبر الترميز وإنتاج المعنى، وهي وظائف يمكن اختبارها كلها على الخطاب الروائي لـ«عرس الزين»، للتدليل على مدى الثراء الفادح الذي يمكن أن يقدمه الوصف اللغوي في الخطاب الروائي، فماذا عن الفيلم؟

لنختبر تحوُّلات الوصف بين الرواية والفيلم عبر ثيمتين أساسيتين:

1. النيل:

بُعيدَ استهلال الرواية قدَّم الطيب صالح مشهداً فادحَ الثراء للنيل والأرض التي حوله، ودورة الحياة المتصلة بالماء سرّ الخلق، وهو المشهد الذي لا يعدُّ من أغنى مشاهد الرواية فحسب؛ بل ربما من أغني المشاهد الروائية في السرد العربي على الإطلاق:

> تَتَابَعَتِ الأعوامُ، عَامٌ يَتْلُو عَاماً، يَنْتَفِخُ صَدْرُ النَّيْلِ، كَمَا يَمْتَلِئُ صَدْرُ الرَّجُلِ بِالْغَيْظِ وَيَسِيلُ الْـمَاءُ عَلَى الضَّفَّتَيْنِ، فَيُغَطِّي الْأَرْضَ المزروعةَ حَتَّى يَصِلَ إلى حَافَّةِ الصحراءِ عِنْدَ أَسْفَلِ الْبُيُوتِ، تنقُّ الضَّفَادِعُ بِاللَّيْلِ، وَتَهُبُّ مِنَ الشَّمَالِ ريحٌ رطبةٌ مُفْعَمَةٌ بِالنَّدَى تَحْمِلُ رَائِحَةً هِي مَزِيجُ مِنْ أَرِيجِ زَهْرِ الطَّلْحِ وَرَائِحَةِ الْحَطَبِ الْـمُبْتَلّ، وَرَائِحَةِ الْأَرْضِ الْخَصِبَةِ الظَّمْأَى حِينَ تَرْتُوي بِالْـمَاءِ، وَرَائِحَةِ الْأَسْمَاكِ الْـمَيْتَةِ الَّتِي يَلَقَيْهَا الموجُ عَلَى الرَّمْلِ، وَفِي الليالي الْـمُقْمِرَةِ حِينَ يَسْتَدِيرُ وَجْهُ الْقَمرِ يَتَحَوَّلُ الْـمَاءُ إِلَى مِرْآةٍ ضَخْمَةٍ مُضِيئَةٍ تَتَحَرَّكُ فَوْقَ صَفحَتِها ظِلَالُ النَّخْلِ وَأَغْصَانُ الشَّجِرِ، وَالْـمَاءُ يَحْمِلُ الْأَصْوَاتَ إِلَى أَبعَادٍ كبيرةٍ، فَإِذَا أُقِيمَ حَفْلُ عُرْسٍ عَلَى بَعْدَ مَيْلَيْنِ تَسْمَعُ زَغَاريدَهُ وَدَقَّ طُبُولِهِ وَعَزْفَ طَنَابِيرِهِ وَمَزَامِيرِهِ كَأَنَّـهُ إِلَى يَمِـينِ دارِك. وَيَتَنَفَّسُ النَّيْلُ الصُّعَدَاءَ، وَتَسْتَيْقِظُ ذَاتَ يَوْمٍ فَإِذَا صَدْرُ النَّيْلِ قَدْ هَبَطَ وَإِذَا الْـمَاءُ قَدِ انْحَسَرَ عَنِ الْـجَانِبَيْنِ، يَسْتَقِرُّ فِي مَجْرَىً وَاحِدٍ كَبِيرٍ يَمْتَدُّ شرقاً وغرباً، تطلُعُ مِنْهُ الشمسُ فِي الصَّبَاحِ وَتَغْطسُ فِيهِ عِنْدَ الْـمَغِيبِ. وَتَنْظُرُ فَإِذَا أرْضٌ مُمْتَدَّةٌ رَيَّانَةٌ مَلْسَاءُ تركَ عَلَيْهَا الْـمَاءُ دروباً رَشيقَةً مَصْقُولَةً فِي هُرُوبِهِ إِلَى مَجْرَاهُ الطَّبِيعِيّ. رَائِحَةُ الْأَرْضِ الْآنَ تملأُ أنفكَ فَتَذَكُّرُكَ بِرَائِحَةِ النَّخْلِ حِينَ يَتَهَيَّأُ للّقاحِ.

الْأَرْضُ سَاكِنَةٌ مُبْتَلَّةٌ، وَلَكِنَّكَ تَحُسُّ أَنَّ بَطِنَهَا يَنْطَوِي على سِرٍّ عَظِيمٍ، كَأَنَّهَا اِمْرَأَةٌ عَارِمَةُ الشَّهْوَةِ تَسْتَعِدُّ لِمُلَاَقَاةِ بَعْلِهَا. الْأَرْضُ سَاكِنَةٌ وَلَكِنَّ أَحْشَاءَهَا تَضجَّ بِمَاءٍ دَافِقٍ هُوَ مَاءُ الْحَيَاةِ وَالْخَصِبِ. الْأَرْضُ مُبْتَلَّةٌ مُتَوَثِّبَةٌ، تَتَهَيَّأُ لِلْعَطَاءِ، وَيَطْعنُ شَيْءٌ حَادٌّ أَحْشَاءَ الْأَرْضِ. لَحْظَة نَشْوَةٍ وَأَلَمٍ وَعَطَاءٍ. وَفِي الْمَكَانِ الَّذِي طُعِنَ فِي أَحْشَاءِ الْأَرْضِ تَتَدَفَّقُ الْبُذورُ، وَكَمَا يَضُمُّ رَحِمُ الْأُنْثَى الْجَنِينَ فِي حَنَانٍ وَدِفْءٍ وحبٍّ كَذَلِكَ يَنْطَوِي بَاطِنُ الْأَرْضِ عَلَى حَبِّ الْقَمْحِ وَالذُّرَةِ وَاللُّوبِيَا، وَتَتَشَقَّقُ الْأَرْضُ عَنْ نَبَاتٍ وَثَمَر..»

عرس الزين:34/33»

يمثّل هذا المشهدُ الذي يرى بعض النقاد أنه يكوّن «حكاية مستقلة بذاتها داخل النص الذي يتمحور، كما نعلم، حول حكاية الزين، وبمفهوم ج. جنيت هي وقفة **Pause** تتقدم في شكل حكاية استعارية تكثيفية (بالمعنى الفرويدي) تعكس حياة الزين - البلدة الملأى بالحياة والحب، ولكي تعكس بقوة هذه الحياة الجديدة والفريدة، كان لابد من لغة إيروسية يتضافر فيها الجنسي والسردي للحصول على قوة الحياة القصوى»[1]، وهو مشهد يمثِّل اللغة في حالة اشتغالها القصوى بتفجير المعنى عبر فتوحات المجاز؛ أو بالأحرى إحدى ذرى المعنى حالَ انتهائه من تفجير الرث من اللغة لينبثق بذاته، كأن المعنى هنا ينكتب بذاته، وينبثق أمامنا متخذا الروائي معبَراً لا أكثر، وهو ما وقفت الكاميرا عاجزة أمامه فاستبدلته بمشاهد «طبيعية» في بداية الفيلم؛ فما اللغة السينمائية التي كان يمكن للفيلم استثمارها؟

يمكن للصورة ترميز المشهد عبر حزمةٍ من التقنياتِ السينمائية الذي يجترح بها الفيلم مجازه غير اللغوي فـ«عبر تكوين الكادر، والتشكيل، وسرعة الكاميرا، والصوت، والإيقاع، والنسق اللوني في الصورة يجري تحويل شكل الموضوع داخل الصورة السينمائية، أي يجري وصفه بشكل مختلف. إن الاستعارة مغلَّفة داخل الصورة السينمائية ذاتها»[2] كما يقول تريفور وايتوك في «الاستعارة في السينما». ويلخص الناقد جوزيف م. لوجز عددا من الآليات التي ينتج بها الفيلم معانيه الرمزية كالتكرار، والقيمة التي تضفيها إحدى الشخصيات على شيء ما،

1- حسن المودن، قراءة في رواية الطيب صالح «عرس الزين»، مجلة نزوى، عمان، العدد 23، 1 يوليو 2000، ص59.
2- تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، مرجع سابق: 53.

والسياق الذي يظهر فيه هذا الشيء، والتوكيد المرئي أو السمعي أو الموسيقي، كما يمكن بناء أنماط رمزية بتفاعل الرموز مع بعضها البعض وصولا إلى الاستعارة «ففي الاستعارة يكون كل معنى رمزي وكل تجريد هو جزء من نظام يتوقف كله على بعضه ويروي قصة منفصلة وكاملة على مستوى استعاري أو مجازي محض»[1].

والشاهد هنا أن اللغة السينمائية كان يمكن لها أن تنفسح، سِيَّما عبر بعض الاتجاهات السينمائية كالتعبيرية، لتشكيل الوصف الروائي تشكيلا دراميا جديدا يوازي التشكيل السردي للرواية.

2. بناء الشخصيات وتأسيس تمايزها:

يتشكَّلَ تمايز الشخصيات في الرواية من التوصيف الدقيق لهذه الشخصيات من عدة زوايا: زاوية الراوي، زاوية الشخصيات الأخرى، انخراطها في الأحداث، تخييل القارئ، امتداداتها في أعمال الروائي الأخرى.. إلخ إلخ، وقد قلَّصَ الفيلمُ تمايزَ شخصيات الرواية، التمايز الذي يكسب العمل تماسكه النصي والدلالي، فجاءت شخصيات الفيلم باهتة وباستثناء محجوب (الذي أسعفه الحوار)، ونعمة(في بعض مواقفها مثل مسألة تعليمها، زواجها، ولقاءاتها بالزين)، وربما سيف الدين في أحيان نادرة (تداعيات ذاكرته وهو عائد من حادثة الزين معه أمام دُكَّان سعيد مثلا) فمن الصعب للمشاهد أن يمايزَ بين سمات عبد الحفيظ، الطاهر ود الرواسي، سعيد القانوني، ود الريس... إلخ إلخ إن كان يستطيعُ تذكُّرَ أسمائهم أساساً؛ ولذا كانت من أولى الملاحظات على الفيلم إثر عرضه أنَّ الشخصيات الرئيسية ظهرت «فاقدة الملامح باهتة المعالم باستثناء شخصية الزين...»[2]، كما يقول ميرغني الشايب، وإن كنا رأينا، وسنرى لاحقاً، أنَّ شخصيةَ الزين لم تكن استثناءً أبدا إذ جرى بدلا عن إفقادها ملامحها استبدالها بملامح أخرى لا علاقةَ لها ببناء شخصيته. وبسبب شحوب الشخصيات هذا يرى الشايب أنَّ الفيلم قد افتقرت معالجته إلى «أيّ خط بياني سينمائي تتنامى فيه الشخصيات وتتطوَّرُ من خلال الأحداث وتعقيدها...»[3]، على العكس من الرواية حيث «شخصيات

1- جوزيف م. لوجز، الرمز في الفيلم السينمائي ضمن: مدخل إلى النقد السينمائي، اختيار وترجمة وتقديم مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص53.

2- حول فيلم عرس الزين، مرجع سابق، ص28.

3- السابق: نفس الصفحة.

الرواية شخصيات من لحم ودم، وليست أدوات يحركها الكاتب كما يشاء؛ فكلما توغَّلنا في الرواية اكتست هياكل هذه الشخصيات لحمها الإنساني من خلال الأحداث والمواقف... وفي قلب هذا البناء يقف الزين - الشخصية المحورية - ترمي بظلالها الكثيفة على كل ما حولها من شخصيات دون تغييب أو ابتلاع لها»[1].

ودون الخوض في مبحث بناء شخصيات الرواية مما يخرج عن أغراضِ هذه المقاربة فإنَّ شخصيات عصابة محجوب مثلا يبدون «كأنهم توائم، ولكن إذا عاشرتهم مدة تدرك الاختلافات التي تجعل كلا منهم فردا قائماً بذاته» كما يقول الراوي الذي أفاض في تحديد هذه السمات الفردية المائزة حتى في طريقة ضحكهم فلكل واحد منهم ضحكته المتميزة فـ:

> أحمد إسماعيل يكركر بضحك يزمجر بين بطنه وصدره. ومحجوب يضحك في فمه ويحدث طقطقةً بلسانه، وعبد الحفيظ يضحكُ كالطفل. وحمد ود الريّس يضحكُ بجسمه كلّه، وخاصة رجلية والطاهر الرواسي يمسك رأسه بجماع يديه حين يضحك، وكان سعيد في دكانه، فضحك ضحكته الخشنة التي تشبه صوت المنشار في الخشب.

ينضاف إلى هذا عجز الفيلم عن تصوير المعسكرات الثلاثة التي تتعايش في القرية: معسكر محجب، معسكر الإمام، معسكر الزين، وهو التصوير الذي يبنْيَنُ علاقاتِ القوى وتراتبها ومواقفها الأيديولوجية ومسلكها الحياتي ورؤيتها للعالم، فرغم وضوحه في الرواية إلا أنه غابَ في الفيلم تماماً.

وفي سياق تشكيله الدرامي للشخصيات كان من الطبيعيّ للفيلم أن يضعَ حوارات عديدة على ألسنة الشخصيات، ولكن أغلب هذه الحوارات جاء ركيكاً مفرغا من التوهُّج الفني لحوارات الرواية، أو فاقداً للمنطق الداخلي للكلام، أو لا يتناسب مع غنى الشخصية الروائي، من ذلك على سبيل التدليل ما يقوله البدوي والد سيف الدين لولده يحثُّه على الزواج من نعمة: «إن شاء اللـه تكون نعمة بت الحاج إبراهيم.. الراجل الفاضل صاحب الجناين الكبيرة»، وربما كان السبب في مثل هذه الحوارات المرتبكة رغبة كاتب الحوار في إضافة معلومة جديدة عن الشخصية المتحدث عنها لم يتم تمثيلها دراميا حتى لو أخلَّ ذلك بمنطق الحوار وسلاسته.

1- السابق: نفس الصفحة.

وقد حذَفَ الفيلم عدداً من المشاهد التي أضعفت بناء الشخصيات يمكن أن نـذكر منهـا تمثـيلاً: بتْر مشهد ولادة الزين ضاحكاً، وكان يمكن له، بالإضافة إلى فرادته بصريا، أن يسهم في تعميق ما هو غيبي وأسطوري ولا مفسَّر في شخصية الزين، كما بتَرَ القصص التي وردت عـن قوتـه المهولـة والتـي تعمّق ذات الخط، كذلك بتر وصف عرب القوز واخـتلافهم عـن أهـل القريـة وهـو مـا كـان لـه أن يؤسس لخط التعدد الإثني والثقافي في الفيلم، وغابت «الواحة» التي تمثل انفلاتـا عـن قـيم القريـة الثابتة وخطها الاجتماعي المستقر.

والإشكال الأكبر تمثَّل في بناء شخصية الزين فيلميـاً؛ إذ تُعَـدُّ شخصـية الـزين واحـدة مـن أغنـى شخصيات الطيب صالح وأكثرها تعقيداً؛ فوراء السطح الظاهري الخادع لها تمور عوالم شديدة الغنى والاتساع حتى أنَّ بعض القراءات النقدية النافذة رأت فيها أنا مثالية للسارد نفسـه؛ إذ يـرى الناقـد حسن المودن مثلا إن العلاقة بين السارد وشخصية الزين هي علاقة «بين الأنا (السارد) والأنا المثالية (الزين). والقارئ المحلـل يأخـذ هنـا بمفهـوم الأنـا المثاليـة الـذي وضـعه س. فرويـد في أول دراسـة استعمل فيها هذا المفهوم سنة 1914م. وهو يعنـي بالأنـا المثاليـة تلـك الأنـا الواقعيـة التـي كانـت موضوع الإشباعات النرجسية الأولى، ولكن فيما بعد، تفتقـدها الـذات، وستسـعى جاهـدة لاسـترداد هذه الأنا المثالية باعتبارها تخصص تلك الحالة التي تكون فيها الذات في كامل قوتها»[1] وقد توقَّف مطولا في دراسته عند خصائص هذه الأنا المثالية.

وأيًّا كانت القراءات النقدية المتباينة لشخصية الزين فإنَّ ثراء هـذه الشخصـية هـو مـا يفتحهـا لمثل هذه القراءات ابتداءً من بعدها الجسماني الغريب الذي لا يشابه بنيان أحد والمؤسّس لاختلافه عن غيره وانتهاءً بطاقة الحب التي جعلته قطب رحى القريـة مـروراً بتوقـه الممـض لمعانقـة العـالم والانغمار بيمٍّ مسرَّاته الغامضة. وقد أطاح الفيلم بكل ذلك فبهَّتَ شخصـيته، وأفرغهـا مـن دلالاتهـا بعد أن التقطَ بعض الإشارات العائمة على سطح نص الرواية واعتمدَها إشارات أساسية، وهو عين ما جرى لعلامات أخرى في النص كما رأينا.

1- حسن المودن، قراءة في رواية الطيب صالح «عرس الزين»: 60.

المراجع:

العربية:

1. إيمان عباس (إعداد وتحرير)، هذا هو المكان: في تذكر الطيب صالح، مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، 2010.
2. أيمن تعيلب، المغامرة الإبداعية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 2015.
3. بسراب نيكولسكو، العبرمناهجية: بيان، ترجمة ديمتري أفييرينوس، دار مكتبة إيزيس، دمشق، 2000.
4. تريفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ترجمة إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2005.
5. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة الدكتور غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ت.
6. جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، 1968.
7. جوزيف م. لوجز، الرمز في الفيلم السينمائي ضمن: مدخل إلى النقد السينمائي، اختيار وترجمة وتقديم مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.
8. حسن المودن، قراءة في رواية الطيب صالح «عرس الزين»، مجلة نزوى، عمان، العدد 23، 1 يوليو 2000.
9. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د. منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الثانية، 2002.
10. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
11. سلمى مبارك، النص والصورة: السينما والأدب في ملتقى طرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016
12. سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية: الرواية التاريخية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.
13. سمير فريد، أدباء العالم والسينما، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.
14. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، عمادة البحث العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2009.

15. الطيب صالح، عرس الزين، دار العودة، بيروت، 1986.
16. طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ - اللص والكلاب دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه مقدمة لقسم الفنون الدرامية، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2014.
17. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000.
18. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
19. فاضل الأسود، السرد السينمائي: خطاب الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
20. كانستنتين باندوبولو، الفوتوغرافيا والسينما في النظام الثقافي المعاصر: بحث في علم الجمال السينمائي، ترجمة د. وجدي كامل صالح، كتاب الرافد، رقم (16)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001.
21. كمال محمد إبراهيم، السينما في السودان: ماضيها وحاضرها ومستقبلها، سلسلة أروقة (5)، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، 2003.
22. محمد إبراهيم الشوش، أدب وأدباء، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط2، 1991، الرمز في عرس الزين.
23. محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 30، العدد 1، يوليو/ سبتمبر 2001.
24. محمد المهدي بشرى، الفولكلور في إبداع الطيب صالح، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، 2004.
25. ميرغني الشايب، حول فيلم عرس الزين، مجلة سينما، العدد الثاني، قسم السينما مصلحة الثقافة، السودان، 1979، وأعيد نشره في: مجلة سينما، جماعة الفيلم السوداني، العدد الثالث، يونيو 2017.
26. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين - مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - الرباط، ط1، 1982.
27. هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية: البعد المرئي للنص، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، المجلد الأول، العدد 23، 2016.
28. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

الأجنبية:

1. **Andre Bazin, What Is Cinema, Essay selected and translated by Hugh Gray, University of California Press, London,2005.**
2. **Brian McFarlane, Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation, Oxford University Press, U.S.A.; First Edition, 1996.**

المواقع الإلكترونية:

1. معجم المعاني:

2. https: //www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

2. Merriam-Webster Dictionary

Merriam-Webster.com. n.d. Web.9 May2018.

ملحق (1)

بطاقة الفيلم

الاسم	عرس الزين
الإنتاج	شركة أفلام الصديق.
السيناريو	خالد الصديق، هاشم صديق.
مديرا التصوير	خالد الصديق وتوفيق الأمير.
الموسيقى	سليمان جميل وإدريس إبراهيم وخالد الصديق.
تاريخ عرضه	1976
مدة العرض	01 :15
التمثيل	علي مهدي، تحية زروق، عوض صديق، يس عبد القادر، فايزة عمسيب، محمد خيري أحمد، إبراهيم الصلحي، السني دفع الله، إبراهيم حجازي، نعمات حماد، فتحي بركية، ثريا رورو، عائشة الجاك، وآخرون.
المشاركات والجوائز:	شارك في مهرجان كان 1976. نال الجائزة الذهبية الأولى بمهرجان أوهايو، الولايات المتحدة، 1980. نال عدة جوائز في مهرجانات سينمائية بتايوان وأندونيسيا.
الإخراج:	خالد الصديق (الكويت).

ملحق (2)

بطاقة الرواية

الاسم	عرس الزين
المؤلف	الطيب صالح (1929 -2009) – السودان.
تاريخ ومكان النشر	1964 مجلة حوار عدد مايو – يونيو، بيروت (غير مكتملة). 1966 مجلة الخرطوم، العدد 3، مجلد 2، 2 ديسمبر1966، ص98-137. 1967 الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت. 1970 دار العودة، بيروت. 1986 دار العودة، بيروت. 1996 دار العودة، بيروت، ضمن الأعمال الكاملة. 2010 مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، أم درمان، السودان، ضمن الأعمال الكاملة.
عدد الصفحات	104 صفحة (طبعة دار العودة، بيروت، 1986).
أعمال أخرى للكاتب	نخلة على الجدول 1953 حفنة تمر 1957 موسم الهجرة إلى الشمال 1966 بندر شاة: ضو البيت 1971 بندر شاه: مريود 1973 سلسلة مختارات الطيب صالح (10 كتب 2005)

فـي خطاب

المقدمة، والمصطلح

كتاب الصناعتين:
قراءة فـي خطاب المقدمة،
وتحوُّلات المصطلح

يقدّمُ خطاب المقدماتِ في الـتراثِ العـربيّ حقـلاً خصـباً لاسـتيلادِ المعنـى، فمِن جهةٍ يمكنُ مقاربتهُ باعتبـارهِ نصّـاً مكـتملاً ومسـتقلا، ومِـن جهـةٍ ثانيـةٍ يمكنُ مقاربتهُ كنصٍ موازٍ يخوضُ تناصّاً نقديّاً فعالاً معَ متنهِ، والمتون الأخرى.

ويثيرُ خطابُ المقدمةِ بمجرّدِ مقاربتهِ حزمةً منْ الأسـئلةِ مثـلَ: مـا آليـاتُ اشتغالهِ؟ كيفَ يؤسّسُ علاقتهُ معَ المتنِ، والمتلقي: ما الذي يعِدُ بهِ ومـا آفـاقُ تحقيقهِ؟ كيفَ يؤسّسُ علاقتهُ معَ المتونِ التي سبقتهُ؟ ما المنهجُ الذي يهجسُ بهِ أوْ يعلنهُ؟ كيفَ يحاولُ أن يحدّدَ منظـورَ القـارئِ للتعامـلِ مـعَ المـتنِ عـبرَ خطابٍ أيديولوجيٍ جماليٍ بلاغيٍ استحواذيٍ مواربٍ يسعى لمصادرةِ غيرهِ مـنْ الخطاباتِ؟ وغيرها منْ الأسئلةِ التي تتخذُ مـنْ مقدمـةِ أبي هـلالْ العسـكري لكتابةِ «كتابِ الصناعتينِ» حقلاً تطبيقيا لها.

وتحاولَ هذهِ المقاربةِ الكشفَ عن الآلياتِ المختلفةِ التي تبنتهـا المقدمـةُ في صوغِ خطابها، وعنْ طبيعةِ هـذا الخطـابِ السـجاليةِ مـعَ المتـونِ النقديـةِ السابقةِ والمتزامنةِ معهُ، كما تحاولُ منْ خـلالِ تتبـعِ وعـودِ المقدمـةِ في المـتنِ الكشـفَ عـنْ الحريـةِ الواسـعةِ التـي مارسـها المـتنُ في التعـاطي مـعَ المتـونِ السـابقةِ والمعـاصرةِ، وأنَّ مـا تسـتَّرتْ عليـهِ المقدمـةَ في وعودهـا بالأصـالةِ والمنهجيةِ والانزياحِ عنْ متنِ الجاحظْ، قـدْ كشـفهُ المـتنُ في تضـاعيفِ نسـجهِ عندما انخرطَ بتواضعٍ في قراءةٍ واسعةٍ لمتنِ قدامة بـنْ جعفـرْ «نقـدِ الشـعرِ» مارسَ من خلالها عليهِ آلياتِ: النقل، والتوسُّع، والتأسيس.

إضاءة (1):

«إنَّ النصَّ منظَّمٌ ومتجه ليس باتجاه نهايته، ولكن باتجاه بدايته. إن السؤال الأساسي هو «من أين جاء هذا»، وليس بأي شيء ينتهي»؟

«ي. لوتمان: بنية النص الفني»

إضاءة (2):

تقومُ استراتيجيةُ النص على جملةٍ من الألاعيب والإجراءات التي يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب والإقصاء أو في التبديل والنسخ... مِن هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب، فما يحجبه القول ويشكل في الوقت نفسه شرط إمكانه أو بداهته المحتجبة، هو الذي يجعل القراءة الكاشفة ممكنة، وكلما ازداد الحجب ازداد إمكان الكشف وتنوعت احتمالات القراءة.

«علي حرب: نقد الحقيقة»

إضاءة (3):

إن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه»

«المقريزي: المواعظ والاعتبار»

تندرج المقدماتُ عامةً تحت العنوان العريض للنص الموازي **Paratext** الذي يحيط بمتن النص، والذي أسَّسَ له العالِم الأدبي جيرار جينيت، ومضى بعد ذلك ليكتسب سيرورته وفعاليته في التحليل النقدي بحيث أصبح من العسير مقاربة متن النص دون اصطحاب حوافه وأهدابه وعتباته، وبحيث كادت تتحول دراسة العنوان مثلا الذي يحتل مكانه في الصفوف الأولى لعتبات النص إلى علم يؤسس نظرياته ومنهجه ويكتسب فعاليته التطبيقية النافذة فيما يعرف بعلم العنونة **Titrologie** وهو العلم الذي أسهم في تأسيسه جيرار جينيت، وفيليب لوجان، وج. دوبوا، وم. مارتان بالتار الذي كشف بلعابد في تنقيبه الدؤوب في ذاكرة المصطلح أنه «أول من استعمل مصطلح المناص [النص الموازي] بالدقة المنهجية والسعة المفاهيمية اللتين سيعالجه بهما جيرار جينيت في كتابه «عتبات»[1]، أما بقيَّة مكونات النص الموازي مثل المقدمة، والإهداء، والغلاف، وكلمة الناشر... إلخ فلا زالت تسعى إلى تمتين خطابها النظري والتطبيقي.

وقد قسم جينيت النص الموازي إلى نص محيط يتضمن العنوان، والمقدمة، والعناوين الفرعية، وصفحة الغلاف وغيرها، ونص فوقي يتضمن ما هو خارج النص ويدور في فلكه مثل مراسلات الكاتب حول نصه، والتعليقات والشهادات والقراءات واللقاءات حول الكتاب إلخ إلخ.

1- عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص30.

ويمكننا أن نمثّل لذلك بالمخطط التالي:



وبهذا فإن المقدمة تندرج تحت النص المحيط الذي يضم أيضا: العنوان، والعناوين الفرعية والاستهلال، والإهداء، والتصدير، وكلمة الناشر، والغلاف، واسم دار النشر.. إلى آخره، بل إنها تتقدم عليها بوصفها نصا مكتملا، أو أكثر اكتمالا منها حتى ليمكن دراستها على مستويين:

- مستوى القراءة الداخلية **Close Reading** التي تنغلق عليها متفحصة اكتمال خطابها واستقلاليته النصية عن المتن.
- مستوى قراءتها كنص مواز يخوض غمار حوار داخلي خصب مع المتن، ومع النصوص المحيطة الأخرى: العنوان، الاستهلال، الإهداء، وغيرها.

وعلى الرغم من الجهد الاستثنائي العظيم لجينيت وغيره فيما يشبه تأسيس علم للمقدمة على غرار علم العنونة؛ فإن الحفر بتربة المقدمة التراثية العربية يستلزم، بالإضافة إلى تأسيس جينيت، استثمار معاول أخرى لكشف آليات اشتغالها، وذلك لطبيعة ارتباطها بجذرها المعرفي

المتمثل هنا بالدين، وهو ما جهد المفكر المغربي عباس أرحيلة في تأسيسه عبر دراسته القيمة عن «مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع» إذ رأى أن قيمة ديباجة الكتاب في التراث الإسلامي لا تنحصر في كونها تعمل من خلال طريقة انتظامها وأسلوب صياغتها على برمجة فعل القراءة وتوجيهه فحسب، ولكنها تروم، أيضا وأساسا، تطهير نفس القارئ وتخليص فكره وخياله من الشوائب المادية والانشغالات اليومية التي تتعارض مع قدسية العلم والتي قد تحول دون تمثل مضامين الكتاب؛ فالعلم عبادة...»[1]؛ ولذا فإن المقدمة تستمد روحها، وصياغاتها من الدين؛ وذلك بسبب أن دائرة العربية التي يشتغل عليها مجمل خطاب التأليف العربي تتمركز في الدين كما يتجلى بوضوح في «مقدمات» التراث العربي، وقد استقصى أرحيلة في كتابه آليات الخطاب العربي في تأسيس المقدمة على الصعيدين النظري والتطبيقي ابتداءً من مطالع القصيدة الجاهلية وافتتاحيات الخطب حتى التحولات العميقة التي أحدثها الإسلام فيها بنيةً ودلالةً؛ إذ يبنى استهلال المقدمة في التراث العربي الإسلامي على عناصر ثابتة ذات جذر إسلامي مباشر، هذه العناصر التي تتمثل في: البسملة، والحمدلة، والصلاة على النبي وآله، والبعدية، أي قول «أما بعد»، وقد ربط أرحيلة ذلك بعدد من النصوص الدينية التي تفرض هذه العناصر، مثل قوله تعالى في سورة الإسراء:

﴿وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَداً وَلَمْ يَكُن لَّهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَلَمْ يَكُن لَّهُ وَلِيٌّ مِّنَ الذُّلِّ وَكَبِّرْهُ تَكْبِيراً (111)﴾

وقوله في سورة النمل:

﴿قُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ وَسَلَامٌ عَلَىٰ عِبَادِهِ الَّذِينَ اصْطَفَىٰ آللَّهُ خَيْرٌ أَمَّا يُشْرِكُونَ (٥٩)﴾ النمل.

واقتداءً بأمر النبي صلى الله عليه وسلم في حديث أبي هريرة: «كل أمر ذي بال لا يبدأ فيه بحمد الله فهو أقطع»، واتباعا له في ابتداء الخطب بالحمد[2]؛ ولكن هذه البنية الدينية لا تستغرق في رأينا كامل ما يهجس به خطاب المقدمة، ولا تستنفد آليات حوارها المعقدة مع المتن والقارئ كما سنرى في قراءتنا لمقدمة «الصناعتين» التي نحاول من خلالها:

1- مقدمة الكتاب في التراث العربي وهاجس الإبداع، عباس أرحيلة، موقع عباس أرحيلة بالشبكة الدولية للمعلومات: **http://rhilaabas.jeeran.com**، حيث تجد أيضا المزيد من دراساته للمقدمة في التراث العربي.

2- المصدر السابق، نفس الصفحة.

- الكشف عن الآليات المختلفة التي تشتغل عليها المقدمة في صوغ خطابها.
- فحص طبيعة الخطاب السجالية الذي تتبناها المقدمة، والقيم التي تحتضنها، والعلامات اللغوية التي تكشف عن ذلك.
- تتبع حوار المتن مع المتون السابقة والمتزامنة معها التي أشارت إليها المقدمة، لاسيما متن الجاحظ (ت 255هـ) الذي يمثل في رأي الدراسة مركز تهجُّس المقدمة، ونولها المستتر الذي نسجت عليه مقولاتها.
- تقصي الوعود التي بذلتها المقدمة، ومدى تحققها في متن الكتاب، وخاصة وعدها الرئيس بالأصالة والمنهجية والابتكار والانزياح عن متن الجاحظ ومنهجه.

وذلك عبر حزمة من الأسئلة التي تطرحها المقاربة على المقدمة: ما آليات اشتغال خطاب المقدمة؟ كيف تؤسس علاقتها مع المتن، والمتلقي: ما الذي تعد به وما آفاق تحقيقه؟ كيف تؤسّسُ تناصها النقدي مع المتون التي سبقتها؟ ما المنهج الذي تهجس به أو تعلنه؟ كيف تحاول أن تحدّدَ منظور القارئ للتعامل مع المتن عبر خطاب إيديولوجي جمالي بلاغي استحواذي موارب يسعى لمصادرة غيره من الخطابات؟ كيف نفصل الخطاب الدعائي والإعلاني الذي يمكن أن تنزلق إليه رغما عنها عن خطابها العلمي؟ ما آليات تحولها أحيانا لصدفة فارغة يكذّبها متن النص؟ كيف يمكن لها أن تفتح أفق المتن أو تغلقه؟ ما طبيعة خطابها الديني/الأيديولوجي التي تهجس به وتحوّرُ به منظورها للحقيقة؟

وتنبثق أهمية هذه الدراسة من شح الدراسات التي تناولت خطاب المقدمات في النقد العربي، ولاسيما مقدمات التراث العربي، ويمكن لمثل هذه الدراسة أن تكشف الكثير عن خصوبة هذا الخطاب الذي ينضوي تحت النص الموازي، وطبيعة حواره مع متن النص، كما يمكن لها أن تكشف عن التناص النقدي الذي يشتغل في سياقه خطاب المقدمات الذي يشتبك عادة في حجاج نقدي، مستتر أو ظاهر، مع المتون السابقة والمتزامنة معه، الحجاج الذي يزداد خصوبة بالمتون التالية التي تسعى، غالبا، لتحوير المفاهيم السابقة لها أو نفيها.

أولا: أيديولوجيا خطاب المقدمة

جرياً على سنة فاتحة المقدمة التراثية استهلَّ أبوهلال مقدمته؛ فافتتحها بحمد الله والثناء عليه دامجا ذلك مباشرة بغرضه من هذا التصنيف فيما يعرف ببراعة الاستهلال، مبينا أن الغاية الأولى

من مثل هذه التصانيف في علوم النقد والبلاغة هي الدين، يقول: «وقد علمنا أنّ الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخلَّ بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصَّه اللـه به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف... إلى غير ذلك من محاسنه التي عجز الخلق عنها، وتحيرت عقولهم فيها»[1]؛ فعلم البلاغة أول علوم العربية التي تمثل دائرة واسعة قطرُها القرآن الكريم؛ فقد قدَّم القرآن للعرب حقلا لغوياً باهراً للتفسير والتأويل والنحو والصرف والبلاغة والألسنية والمعجمية، وهو ما عبَّرَ عنه الثعالبي (350-429هـ) بذلك القول الذي يبدأ بتفضيل العرب على من سواهم من الأمم، وينتهي بجعل العربية حقلا لحرث نعيمي الدنيا والآخرة: «الإسلام خير الملل، والعرب خير الأمم، والعربية خير اللغات والألسنة، والإقبال على تفهمها من الديانة، إذ هي أداة العلم، ومفتاح التفقه في الدين، وسبب إصلاح المعاش والمعاد»[2]، وهو المفهوم الذي تم تمثله في مجمل الخطاب النقدي العربي، وها هو أبوهلال، في محاولة مد الصلة بين البلاغة والدين إلى أقصاها، يرى أن علم البلاغة يأتي مباشرة بعد التوحيد؛ فيقول في مقدمته إن «أحقَّ العلوم بالتعُّلم، وأولاها بالتحفُّظ بعد المعرفة باللـه جلّ ثناؤه علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذي به يعرف إعجاز كتاب اللـه تعالى، الناطق بالحق، الهادي إلى سبيل الرُّشد، المدلول به على صدق الرسالة... فينبغي من هذه الجهة أن يُقدَّم اقتباس هذا العلم على سائر العلوم بعد توحيد اللـه تعالى ومعرفة عدله والتصديق بوعده ووعيده...»[3].

الإشكال هنا لا ينبع فقط من رفع البلاغة من حقل الاشتغال البشري إلى مصاف الغيبي والمتعالي حيث يتعذَّر الحوار معها، أو التشكيك في مدى فاعليتها في قراءة النص القرآني أو الشعري، أو اختزالها لإعجاز القرآن في لغته، وإكساب القدسية لعلم بشري تشتجر فيه الآراء بوضعه مباشرة في الترتيب بعد التوحيد، أو إغلاق دائرة علم مثل البلاغة على النص القرآني، ولكن الإشكال يمضي لأبعد؛ وذلك بربط فكرة اللغة تعسُّفياً بالعرق؛ فأبو هلال يمضي ليرى «أنه قبيح بالفقيه المؤتم به، والقارئ المهتدى بهديه، والمتكلم المشار إليه في حسن مناظرته...

1- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1952، ص1. وسنشير إليه لاحقا بـ«الصناعتين» اختصارا.
2- فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، الطبعة الثالثة، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، 1998، مقدمة المؤلف.
3- الصناعتين: 2/1.

وبالعربي الصليب والقرشي الصريح أن لا يعرف إعجاز كتاب اللـه إلا من الجهة التي يعرفه بها الزنجي والنبطي وأن يستدل عليه بما استدل به الجاهل الغبي»[1]؛ فهذه الإشارات القوية للعربي الصليب والقرشي الصريح اللذين يقابلهما بالزنجي والنبطي واقتران الأخيرين بالجاهل الغبي - التي يمكن التخفيف منها بعبارات الفقيه المؤتم به، والقارئ المهتدي، والمتكلم حسن المناظرة، وذلك في شبهة احتمال لا عروبتهم عرقيا - تمثل بذور أفكار متغلغلة بأن اللغة، محض اللغة، مقصورة عليهم، وكأنَّ تعلُّمَ العربية وإتقانها والنفاذ إلى أسرارها نعمة مخصوص بها العرب رغم اصطدام ذلك ببداهة حقيقة تاريخية تتمثل في أن أكثر من حمل لواء العربية عبر تاريخها لم يكن «عربيا صليبا ولا قرشيا صريحا»، بل كانوا عرقيا من «الأعاجم» إذا آثرنا استخدام هذا المصطلح، بل إن أبا هلال نفسه لم يكن عربيا خالصا أو قرشيا صليبا؛ ففي شعره ما يشير إلى أصله الفارسي، وإلى ذلك ذهب بعض الباحثين[2]، فهل كان الرجل بدفاعه المستميت هنا عن العربي الصليب والقرشي الصريح يقدّم شهادته على خضوعه لسلطة العرق العربي الذي يكتب تحت وطأة هيمنته الظاهرة والمستترة، الهيمنة التي تم غض النظر عن كشف تجلياتها التعسفية في خضم الحرب الشعواء ضد الشعوبية، ومغالاة الأخيرة في الغض من شأن العرب؛ إذ يكفي أن نلقي نظرة على المجتمع العربي قبيل استيلاء «الأعاجم» على مفاصل الدولة، لنرى كيف نظر العرب إلى الشعوب الأخرى «نظرة السيد إلى المسود، ومن أجل ذلك كانوا لا يكنون الموالي بالكنى، ولا يدعونهم إلا بالأسماء والألقاب، ولا يمشون في الصف معهم، ولا يقدمونهم في الموكب، وإن أحضروا طعاما قاموا في رؤوسهم، وإن أطعموا المولى لسنه وفضله وعلمه أجلسوه على طرف الخوان لئلا يخفى على الناظر أنه ليس من العرب. وكانوا يقولون لا يقطع الصلاة إلا ثلاثة: حمار أو كلب أو مولى. وإذا مات مولى

1- الصناعتين: 2/1.

2- يقول ماجد الذهبي في مقدمة تحقيقه لكتاب «أسماء بقايا الأشياء» لأبي هلال: «وكان أبو هلال فارسي الأصل، وقد افتخر بأصله هذا عندما قال عن نفسه:

له شرف من آل ساسان باذخ وذكر بأطراف البسيطة شائع

وقال أيضا:

وقد نمتني أمجاد جحاجحة من نجل ساسان تزهو نجل ساسان

هم الكواكب في أطراف داجية أو العنان على أثباج أغصان

ينظر: أسماء بقايا الأشياء على نسق حروف المعجم، أبو هلال العسكري، تحقيق ماجد الذهبي، مركز المخطوطات والتراث والوثائق، الكويت، 1993، ص9.

يقولون هو مال اللـه يأخذ ما يشاء، ويدع ما يشاء... وكـانوا لا يزوجـونهم العربيـات الحرائـر، وإن بنى أحدهم بواحدة منهن فرقوا بينها وبينه، وكانوا لا يصلون وراءهـم، ولا يـدخلونهم مسـاجدهم، ولا يسمحون لهم بالصلاة على الجنـائز إذا حضر بعـض العـرب، وإن كـان مـن حضر غريـراً، وكـانوا يسخرونهم عنوة، فقد كانت العرب إلى أن قامت الدولة العباسية إذا أقبل العربي من السوق، ومعه شيء، فرأى مولى دفعه إليه ليحمله عنه فلا يمتنع، وكان إذا لقيـه راكبـا، وأراد أن ينـزل فعـل... إلـخ إلخ»[1]، وانظر كيف يتساءل ابن خلدون (ت808هـ)مثلا مستنكرا زواج العباسة من جعفر الـبرمكي: «كيف تلحم نسبها بجعفر بن يحيى وتدنس شرفها العربي بمولى من موالي العجـم... وكيـف يسـوغ من الرشيد أن يصهر إلى موالي العجم على بعد همته وعظم آبائه؟»[2]، ولذا فإن مفردات العسكري: «العربي الصليب» و«القرشي الصريح»، وكذلك «الزنجي» و«النبطي» الذين يمثلان هنا غير العـربي لم ترد عبثاً، إنما تحت تأثير مناخ طاغ يتنفس فيـه العسـكري هيمنـة عـنصري «العـرب» و«العربيـة»، الأول بوصفه عرقا «خاصا مميزا» أرضه هي مهبط النبوة، والثاني بوصـفه لغـة هـي أشرف اللغـات: كيف لا وقد خصها اللـه بتنزيل رسالته؟ ولذا لم يكن غريبا أن يقرر الجاحظ بثقة، في خضم حملته الشعواء على الشعوبية، ويكرر ذلك غيره بصيغ مختلفة أن «البديع مقصور على العرب ومـن أجلـه فاضَتْ لغتهم على كل لغة، وأربت على كل لسان»[3]، وهي المقولة التي مارست تـأثيرا طاغيـا عـلى اللاوعي العربي؛ إذ يكادُ يغطي البديع هنا جلَّ فنون البلاغة المختلفة، فلم تكن الفروق بـين أقسـام البلاغة المختلفة من بيان ومعان وبديع قـد اتضـحت حينهـا، وبـذا فـإن البلاغـة، أي الإبـداع الأدبي، مقصور على العرب محرَّم على من سواهم من أصحاب اللغات الأخرى، وبذا تمَّ غيبنـة العربيـة، أي نقلها إلى مصاف الغيبي، واعتبارها هبة ربانية متنزلة على العرب، لا أرضْنتها باعتبارها إرثـا إنسـانيا ينشبكُ مع رصفائه من اللغات الأخرى في علاقة جدل وتطور وندية بعيدا عن منطقِ «سـاد يسـود» المستمد من أيدلوجيا تقبع خارج حقل اللغات.

1- الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص164.

2- المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، حققها وقدم لها وعلق عليها عبد السلام الشـدادي، الطبعـة الخامسـة، بيـت الفنون والعلوم والآداب، الدار البيضاء، 2005، ص23/22.

3- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السـلام هـارون الطبعـة السـابعة، مكتبـة الخانجي، القاهرة، 1998، الجزء الرابع، ص56/55.

وربما كان صَعباً داخلَ الثقافة العربية نفسها وقيمها الحاكمة قراءة هذه الرؤية للعربية، لكن أي قراءة بمنظور إنساني أوسع، ولاسيَّما من منظور العلاقة بين الخطابين السلطوي والمعرفي، واشتباكهما المرير، وقد تعلمنا مع ميشيل فوكو(1926 - 1984) في درسه القيّم عن جدلية السلطة /المعرفة كيف يمكن للسلطة بمعناها الواسع أن تتلبس بالمعرفي والاجتماعي، وتخترقه بحيث تغدو «بمثابة شبكة منتجة تمر عبر الجسم الاجتماعي كله أكثر مما هي هيئة سلبية [أي منفصلة] وظيفتها هي ممارسة القمع»[1]، كما تعلَّمْنا مع آلفن توفلر المناورة الواسعة التي تتبعها «السلطة التلاؤمية» لتتمكن من التسلل لقلب المعرفي بحيث تصوغ نظامه الأخلاقي دون أن تدرك الذات لاعقلانيته، ودون أن تعي بمدى استلابها وخضوعها للسيطرة، بحيث يتحول الخضوع «مظهرا طبيعيا للسلوك المقبول»[2] يلائم فيه الفرد بين ذاته والسلطة ليس لصالحها فحسب، إنما للتماهي المطلق معها، حيث من يحدد الصواب هو من يملك الخطاب حسب فوكو، وحينما تغدو هذه الذات كاتبة مثلما هو الحال هنا عند العسكري، أو الجاحظ أو الثعالبي مثلا فإن هذا الإشكال يزداد حدة، إذ يغدو حقل الكتابة باتساعه مسرحاً تعيد فيه الكتابة توزيع مواقع السلطة وأدوائها تحت غطاء الجمالي وبأدوات المعرفي، وتحت قناع البراءة هذا لا نستطيع أن نلمح السلطوي في أكثر تمظهراته بؤسا: التمييز العنصري.

هذا هو الإشكال الأول الذي تفتحه المقدمة منذ بدايتها: الخطاب الأيديولوجي المضمر في التباسات المعرفي والجمالي والمرحَّل إليه من قبل سلطة تملك القدرة على تحديد اتجاهه، ولذا فإنَّ خطاب المقدمة يمضي لأبعد مما اقترح الحجمري من إجابات لسؤال: لماذا مقاربة المقدمة؟:

- الاعتبار التصديري والافتتاحي الذي تمتلكه المقدمة مما يمنحها سلطة توجيه القراءة.
- احتواء المقدمة على تصور المؤلف للكتابة، وغايته من التأليف، وهذه السمة المميزة تعين شكل الأطروحة التي يبرزها متن الكتاب.
- تحديد أدوات المؤلف الإجرائية في تمظهرات اصطلاحية لها أهميتها الخاصة في القراءة والتحليل[3].

1- نظام الخطاب، ميشيل فوكو، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 2007، ص64/63.

2- يُنظر في ذلك: تحول السلطة، آلفن توفلر، ترجمة فتحي بن شنوان وعثمان نبيل، الدار الجماهيرية للنشر، مصراتة، ليبيا 1992، ص46 وما بعدها.

3- عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، ط1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء المغرب، 1996، ص41/40.

فقراءة خطابها إذ ينفتح تأويليا لفض التباساتها يمكن أن يبتدئ مما اقترحه هنري ميتران في قراءته للمقدمة بوصفها خطابا تثقيفيا تنويريا يمتلك جميع خصوصيات هذا الخطاب كـ:

- «الإخبار بماهية الأدب، وبكيفية خاصة عن النوع الأدبي الذي كتب له الخطاب المقدماتي، ثم إضاءة موقعه وتسييج نظامه البلاغي.
- تنظيم عرض البراهين والحجج لإبراز مكامن الشعرية في العمل الشعري الذي يتناوله الخطاب المقدماتي.
- تغييب السؤال واقتراح أجوبة لمشاكل يعتقد أو يتوهم أنها وجدت طريقها إلى الحل في العمل الذي يتحدث عنه.
- تحابك فن الإقناع في الخطاب المقدماتي واستعمال العناصر المصوغة والإنجازية لتشكيل استراتيجية تعليمية.
- انطلاقه من عقيدة مسبقة وسعيه إلى الإقناع بها.
- تحوله غالباً لخطاب سجالي.
- امتلاك سمة ثلاثية هي: التعليمية والسجالية والتربوية، وبذلك يتلاقى مع البيان **Manfesto** وتهيمن عليه صفة الاختزال والمساعدة حسب جاك دريدا الذي ينعته بـ«خطاب مساعدة» و«رغبة في القول» و«استباق خطابي»[1].

فالمقدمة لا تقدم نفسها نصا شفافا يتبرع بتقديم إجاباته الفورية عن أسئلتنا المباشرة، بقدر ما تتخفى باعتبارها خطابا حجاجيا ملتبسا يستبق القارئ ليشتغل كإمكانية للحجب والمصادرة والمناورة؛ فهي لا تتقدم مفسحة الطريق للقارئ لرفض خطابها أو تقبله، إنما تضمر سجاليتها وتربويتها تحت غطاء معرفيتها وحيادها، أي تتقدم بوصفها خطابا معرفيا يتقنع ببراءته؛ ولذا انتبه القدامى مثلا إلى اعتزالية الزمخشري (ت 538هـ) المضمرة في مقدمته التي استهلها بالقول «الحمد لله الذي جعل القرآن...» منتبهينَ إلى أن مفردة «جعل» هنا ليست بالبراءة التي تبدو عليها متمسِّحة بظاهر معناها اللغوي، ولكنها ذات حمولة أيديولوجية تتجاوز معناها اللغوي لتتصل بفكر المعتزلة ورأيهم في خلق القرآن حيث «جعل» هنا بمعنى

1- عن الخطاب المقدماتي في الدواوين الشعرية: ملاحظات أولية لمقاربة نظرية، أحمد بلحاج آية وارهام، موقع أواب الخاص بالناقد والشاعر وارهام: **www.awabbelhaj.jeeran.com** أخذه من عبد الجليل الأزدي «مقدمات نظرية عن الخطاب المقدماتي»، مجلة «فضاءات مستقبلية» العدد 4، مايو 1997، الدار البيضاء، ص14.

«خلق»، ولذا تمت مصادرة المقدمة لاحقا من خصومها إما بحذفها، أو تحوير «الذي جعل القرآن» إلى «الذي أنزل القرآن»؛ أما بمتن الكتاب الذي كان عصيًّاً على المصادرة فقد انسرب الاعتزال بتضاعيف التفسير؛ ولذا اشتغل بعض العلماء القدماء في «الكشاف» بوصفه حقلا أيديولوجيا مضمرا للاعتزال، مثل الإمام البلقيني (ت805هـ) الذي قال عنه: «استخرجت من الكشاف اعتزالا بالمناقيش، منها أنه قال في قوله تعالى:

﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْـمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْـجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْـحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾ (آل عمران: 185): «وأيُّ فوز أعظم من دخول الجنة؟! أشار به إلى عدم الرؤية»[1]، وابن تيمية (728هـ) الذي قال عن أصول المعتزلة: «وهذه الأصول حشا بها الزمخشري كتابه بعبارات لا يهتدي أكثر الناس إليها[2]»، أما ابن المنير الأشعري (683 هـ) فقد خصَّصَ كتابا كاملا هو «الانتصاف» جعله على هامش الكشاف لكشف خطابه المضمر.

ثانياً: سجالية الخطاب الاستباقي

لا تغادر مقدمة «الصناعتين» التباسها حتى وهي تدلف لحقل دافعها العلمي، وهو دافع متشعب يبدأ برؤيتها أن البلاغة تسلّم صاحب العربية، أي المشتغل بعلوم العربية، مفاتيح المعيار النقدي السليم الذي يستطيع عبره أن يميز بين الجيد والرديء من الكلام، وبدون هذا المعيار «تعفو جميع محاسنه، وتعمي سائر فضائله» وبدونه تزلق قدم العالِم في اختياراته وتفضيلاته، ولذا تنبّهُ بجملة مسجوعة تسهم بإيقاعها في تقوية المعنى وتضخيمه إلى ما يسميه «تخليط الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام»، وبصيغة التعجب أيضاً: «وما أكثرَ من وقع من علماء العربية في هذه الرذيلة»!، ومن هؤلاء الأعلام: الأصمعي (ت216هـ)، والمفضل (ت168هـ)؛ فالأصمعي اختار قصيدة المرقش «هل بالديار أن تجيب صمم»، والعسكري لا يعرف «على أي وجه صرف اختياره إليها، وما هي بمستقيمة الوزن، ولا مونقة الروي، ولا سلسة اللفظ، ولا جيدة السبك، ولا متلائمة النسج»؛ أي بكلمة واحدة: مفتقرة لأي مزية بلاغية ينبغي الاختيار على أساسها؛ مما يثير تساؤل القارئ المفترض حول علم الأصمعي

1- الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، دار الفكر، لبنان، 1996، ط1، الجزء الثاني، ص501.
2- فتاوي ابن تيمية، ابن تيمية، مجمع الملك فهد، الرياض، 1995، الجزء الثالث عشر، ص387.

بالوزن والبلاغة، وحول سلامة ذوقه الأدبي أيضا، أما المفضل فأخذ عليه العسكري اختيـاره للغريـب و«الغريب لم يكثر في كلام إلاّ أفسده، وفيه دلالة الاستكراه والتكلف»، وهذا مقيـاس بلاغـي سـيفرد له المتن صفحات قادمات ويوثق عراه بتعريفات البلاغة التي يحشدها، ويرتكز أغلبهـا عـلى سـهولة اللفظ، ويسره، وسلاسته، ونفي وحشيه وغريبه.

أما الأديب فحاجته إلى هذا العلم أكبر؛ لأنَّ الأمرَ هنا أمر إنشاء، وليس أمر اختيار؛ فهو إذا فاتـه هذه العلم «مزج الصّفو بالكدر، وخلط الغرر بالعرر، واسـتعمل الـوحشي العكـر...»؛ أي أنـه، علـم البلاغة، مركز السلطة التي يستمدُّ منها الأديب مشروعيته في الكتابة، وهو ما يعـبر عنـه ابـن الأثـير (637هـ) بعده بأكثر من قرنين بأنَّ علم البيان بمنزلة «أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام»، وهو ما ألقى بثقله على الكتابة الأدبية التي قيدها الأدباء بأمراس كتان إلى تفضيلات علماء البلاغة في المجاز والبديع محولين هذه الكتابة رويداً رويداً إلى مسكوكات لامعة لا تنبض بحس.

السؤال الآن إذن: إذا كان «الخطاب المقدماتي يمكن اعتباره موقعا تداولياً ينعقد فيها اللقاء بـين الكاتب والقارئ، ويتم فيه البحث عن بعض الخصائص والتحليلات التي يحملها هذا الخطاب الذي يهدف إلى بناء ميثاق القـراءة، وتـأطير القـارئ»[1]؛ فكيـف اسـتطاع أبـوهلال تشـغيل هـذا الموقـع التداولي الاستباقي لبناء ميثاقه مع القارئ؟ مـا العلامـات التـي اشـتغل عليهـا لـيس لتـأطير القـارئ فحسب، بل لجرّه لموقف المسلّم المذعن بوساطة خطاب سجالي يزعم فيه أن الأديـب - شـاعرا كـان أم ناثرا - إذا «فاته هذا العلم مزج الصفوَ بالكدر، وخلط الغرر بالعرر، واسـتعمل الـوحشي العكـر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل، وعبرة للعاقل فدلّ على سخافة عقله، واستحكام جهله، وضره الغريـب الذي أتقنه ولم ينفعه، وحطّه ولم يرفعه، لمّا فاته هذا العلم وتخلّف عن هذا الفن»[2]؟

العلامات التي تشتغل هنا يمكن إجمالها في:

(1) العنف اللغوي الساري بتضـاعيف هـذا الخطـاب السـجالي؛ والـذي هـو خطـاب وصـم وتجريح؛ فمن فاته هذا العلم - كما يقدّمه أبو هلال - يكون «مهزأة للجاهـل وعـبرة للعاقـل»

1- الخطاب المقدماتي في الدواوين الشعرية: مصدر سابق، نفس الصفحة.
2- الصناعتين: 20.

ويـدلل عـلى «سـخافة عقلـه» و«اسـتحكام جهلـه»، وتطـارده متواليـة الأفعـال «ضره» و«حطـه» و«تخلف»، وهي لغة تحمل في ثناياها تهديدا قويا لمن يخالف معـاييره فيقـع في التخلـيط ويصـبح مهزأة وعبرة، أي تطيح به ليس خارج الأدب فحسب، بل خارج دائرة الإنسانية العاقلة.

(2) إنَّ إعادة النظر في أكثر ما اختاره علماء العربية واستحسنوه، من وجهة نظر المقدمة، يفضي بنا إلى نتيجة مختلفة ترى فيما اختاروه «كلاما فجّا غليظا، ووخما ثقـيلا، لاحـظَّ لـه مـن الاختيـار»، وعلى هدى معايير البلاغة التي تعد ببيانها لاحقـا المـتن يمكـن إعـادة الاعتبـار لأبيـات غابـت أسرار شعريتها عن النقاد؛ فإذا كان العتبي يرى أن مثل قول جرير:

إن العيـون التـي في طرفهـا مـرض قتلننـــا ثـــم لم يحيـــين قتلانـــا

يصرعن ذا اللب حتـى لا حـراك لـه وهـن أضـعف خلـق اللـــه إنسـانا

«من الشعر الذي ليس له كبير معنى، وإنما يستحسـن لجـودة لفظـه»، فـإن أبـا هـلال يجابهـه بالقول: «وأنا لا أعلم معنى أجـود ولا أحسـن مـن معنـى هـذا الشـعر» دون أن يكلـف نفسـه، في المقدمة، إيضاح هذا المعنى، ولكنـه يعـود في مـتن الكتـاب لأمثـال هـذا البيـت ليشـير إلى جماليتـه الشعرية المنبثقة من لغته، أي لمعناه الشعري المندغم في شكله، لا المعنى العام المنتزع من القـراءة العجلى لمحتواه فـ«ليس الشأن في إيراد المعاني... وإنما هو في جودة اللفظ وصـفائه وحسـنه وبهائـه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السـبك والتركيـب والخلـو مـن أود الـنظم والتـأليف، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون عـلى مـا وصـفناه من نعوته التي تقدمت»[1] كما يقول في صياغة أخرى لنظريـة الجـاحظ حـول المعـاني الملقـاة عـلى قارعة الطريق والتي وضعت حجر الأساس لمسألة «أدبية» النص.

هذه العلامات التي تمثل ملامح حملة يشنها أبو هلال عـلى «أعـلام العربيـة» الـذين لم يهتـدوا بمعايير النقد والبلاغة مثله يمكن مد جذورها البعيدة لتربة ابن سلام (ت 232هـ): «للشـعر صـناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[2]، كما يمكـن مـدُّ جـذرها بتربـة قدامـة (337هـ) الذي أوضح في مقدمته لـ«نقـد الشـعر» أن «علـم جيـد الشـعر مـن رديئـه» علـم خـارج

1- السابق: 58/57.

2- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة، 1980، الجـزء الأول، ص5.

عن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني والعروض والقافية»[1]، ولكن جذرها المباشر يستقى من مقولة الجاحظ (ت 255هـ): «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب: كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات»[2]، وهي المقولة التي فرَّقت بشكل حاسم بين علم الشعر ونقده وتذوقه، وبين علوم أخرى تحوَّم بالقرب منه مثل علوم النحو، واللغة، والتاريخ، وغيرها، وذلك بالنظر إلى جمالية الشعر وإبداعيته، أي بالنظر إلى ما يجعله خطابا يزدهي بنعمة انزياحه عن غيره من أنواع الخطاب، فعلم الشعر خارج في جوهره عن دائرة النحو واللغة وغيرها، وهي المقولة التي أمعن العسكري، في رأينا، النظر فيها وهو يكتب مقدمته، وأعاد صياغتها بهذا التحوير الذي يبعدها عن الأصل الذي ظلَّ رغم ذلك يتراءى واضحا خلفها.

لقد عملت المقدمة هنا حسب ميتران على «تغييب السؤال واقتراح أجوبة لمشاكل يعتقد أو يتوهم أنها وجدت طريقها إلى الحل في العمل الذي يتحدث عنه»[3]؛ أي السؤال الذي أجاب عنه الجاحظ من قبل بالتفرقة بين علم الشعر وغيره، وأعادت المقدمة طرحه من جديد، بعد إخفاء أصله، بزعم أن متن الكتاب هو الوحيد القادر على الإجابة عنه.

ثالثاً: سجالية التعاطي مع المتون السابقة

ينبثق مما سبق، أي بالخطاب السجالي للمقدمة، طبيعة حوار المقدمة مع المتون السابقة لمتنها الذي يمكن وضعه تحت عنوانين مشتبكين: هاجس الريادة عند أبي هلال، ورؤيته لما كتب قبله؛ إذ تكشف المقدمة عند قراءتها مع مقدمات أخرى لأبي هلال عما هو مشترك وأساس في جذر خطابه النقدي: هاجس الريادة؛ ففي كل مقدمات كتبهِ مثَّل همٌّ ارتياد بقاع بكر في التأليف مركزا لتهجُّسه النقدي؛ ففي مقدمة كتابه «المعاني» ذكر أنه «لجأ إلى جمع أبلغ ما جاء في

1- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، المقدمة ص62/61.

2- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل، بيروت، 1981، الجزء الثاني، ص105.

3- الخطاب المقدماتي في الدواوين الشعرية، مصدر سابق، نفس الصفحة.

كل فن لأنه لم يجد كتابا مؤلفا وكلاما مصنفا يجمع فنونه، وأن ما تفرق منه غير مقنع للراغب[1]، وفي مقدمة الأوائل ذكر أنه لم يجد كتابا جامعا في «الأوائل» يحوي ضروبها ويشرح وجوهها وأبوابها «فعملت كتابي هذا مشتملا على هذا النوع من الأخبار وحاويا لهذا الفن من آثار»[2]، وفي كتابه «الأمثال» صرَّح بعد ثناء عاطر على صنيع القادر على الإبانة عن معاني الأمثال، والوقوف على مقاصدها وأصولها بأنه صنع كتابه هذا مشتملا على ما لم يشتمل عليه كتاب أعرفه وضمنته إياها ملخصة لا يشينها الإهذار، ولا يزرى به الإكثار، ولا يعيبها التقصير والإقلال»[3]، أما في «الصناعتين» فإنه لما رأى تخليط الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام، وفضل هذا العلم، وحاجة الناس إليه، وقلة الكتب المصنفة فيه، وغيرها من الأسباب رأى أن يضع كتابه هذا «مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام: نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده، من غير تقصير وإخلال، وإسهاب وإهذار»؛ فهاجس الريادة ظل قائماً في تأليف كتاب منهجي شامل في صناعتي النثر والشعر، يخلو من عيوب السابقين الذين انزلقوا إلى مهاوي «التقصير والإخلال والإسهاب والإهذار».

ومثل هذه الإشارات هي ماجرَّ المقدمة للحوار مع المتون التي سبقتها أو زامنتها، فقد سبقت «الصناعتين» وعاصرتها ذخيرة وافية من متون النقد والبلاغة أهمها: «البديع» لابن المعتز (ت 296هـ)، «البيان والتبيين» و«الحيوان» للجاحظ(ت 255هـ)، «الشعر والشعراء» لابن قتيبة (ت 276هـ)، «عيار الشعر» لابن طباطبا (ت 322هـ)، «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر (ت 337هـ)، «الموازنة» للآمدي (ت 370هـ)، «الوساطة» لعبد العزيز الجرجاني (ت 392هـ) بالإضافة إلى كتب أستاذه أحمد العسكري (ت 382هـ) مثل «صناعة الشعر» و«المصون في الأدب» وغيرها، وهي جهود وافرة تمثل إرثاً ثقيلا على كاهل «الصناعتين»؛ فكيف تعاملت معها المقدمة؟

1- ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، شرحه وضبط نصه أحمد حسن بسج، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994، الجزء الأول، مقدمة المؤلف، ص16.

2- الأوائل، أبو هلال العسكري، تحقيق وضبط وتعليق د. محمد السيد الوكيل، دار البشير للثقافة والعلوم الإنسانية، الطبعة الأولى، 1987، ص18.

3- جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق د. أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، الجزء الأول، المقدمة، ص11/10.

لا تستطيع المقدمة بسبب طبيعتها الاختزالية أن تبين مدى اختلافها واتفاقها مع كل المتون السابقة لمتنها؛ ولذا ستختار أشهرها وأهمها: «البيان والتبيين» لتحاوره، ولعل من المهم أن نتوقف عند ذلك، لأن ثناءها على «البيان» يستبطن نقداً حاداً له، أما نقدها الصريح فيشير إلى المسار الذي يرغب المتن في انتهاجه كما سنرى.

رابعاً: خطاب المقدمة ومتن الجاحظ

تصف المقدمة كتاب الجاحظ بأنه «كثير الفوائد جم المنافع، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء، وما نبَّه عليه من مقاديرهم في البلاغة والخطابة، وغير ذلك من فنونه المختارة، ونعوته المستحسنة، إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه، ومنتشرة في أثنائه، فهي ضالة بين الأمثلة، لا توجد إلا بالتأمل الطويل والتصفح الكثير»، وهو ما تلقفته المقدمة عن الحسن بن وهب الكاتب (ت 335هـ) صاحب «البرهان في وجوه البيان» الذي كان دافعه لتأليف كتابه أن الجاحظ في «البيان والتبيين» قد «ذكر فيه أخبارا منتحلة، وخطبا منتخبة، ولم يأتِ فيه بوظائف البيان، ولا أتى على أقسامه في هذا اللسان»[1] والذي مضى أبعد أيضا قافزا إلى الاستنتاج بأن الكتاب «غير مستحق لهذا الاسم الذي نسب إليه»[2] ناسباً ذلك إلى صديق، غالبا ما يكون متوهما، اقترح عليه تأليف كتاب في علم البيان.

بقراءة خطاب المقدمة عن الجاحظ هنا تتضح علامتان:

1- إن قيمة كتاب الجاحظ ترجع في المقام الأول، على ضوء ما خصَّته المقدمة بالذكر، إلى احتوائه على الخطب الرائعة، والأخبار، وأسماء الخطباء والبلغاء، والتنبيه على مقاديرهم في البلاغة والخطابة، أي أن قيمته توثيقية في المقام الأول على شاكلة كتب الاختيارات والمنتخبات.

2- إن إشكالية كتاب الجاحظ، من وجهة نظر المقدمة، تكمن في افتقاره للمنهجية العلمية المنظمة؛ فالقدرة النقدية على تنظيم ومنهَجَة الشعث الذي جمعه الجاحظ غائبة كما يتضح من عبارات المقدمة التي طالبت الجاحظ بـ«الإبانة عن حدود أقسام البيان»؛ فحدود البلاغة

1- البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، ص48.
2- السابق: نفس الصفحة.

وأقسامها ضائعة بخضم الاستشهادات والاستطرادات والتداعيات؛ ولذا فهي في حاجة لمن يأتي ويضبط قوانينها؛ ولذا فإن مهمة أبي هلال هي أن يصنف كتابا علميا منهجيا منضبطا في النقد والبلاغة يشتمل على «جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده من غير تقصير وإخلال وإسهاب وإهذار»، أي في شمول ومنهجية يمضيان في خط مضاد لما انزلق إليه الجاحظ وغيره، ولذا سيأتي كتابه منظما، ومقسما إلى عشرة أبواب مقسمة بدورها إلى فصول.

لم يتوقَّفْ العسكري ليميز بين طريقته وطريقة الجاحظ؛ أي بين: منهجه المدرسي التصنيفي القائم على تجزئة المعرفة وتبويبها، ومنهج الجاحظ القائم على التداعي الحر الخصب؛ فنفى الجاحظَ مباشرة إلى أرض «الاستطراد» و«الإسهاب» «والإهذار»؛ أي إلى أرض اللا منهج، ولكن ما لم ينتبه إليه العسكري وابن وهب ومن سار وراءهما أن الجاحظ كان واعيا بصنيعه هذا ومراهنا على جدواه وفعاليته، كما كان واعياً بمنهجه المضْمَرِ السَّاري بتضاعيف كتبه كما يتضح من تخصيصه فصولا في بعض كتبه لمسائل تخص تأليف الكتاب مثل «تنقيح الكتاب»، و«ما ينبغي أن تكون عليه لغة الكتب»، وكما يتضح من عبارات عديدة له مثل: «ووجه التدبير في الكتاب إذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ ويسوقه إلى حظه بالاحتيال له، فمن ذلك أن يخرجه من شيء إلى شيء ومن باب إلى باب بعد أن لا يخرجه من ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم»[1]، وقوله في باب البيان من «البيان والتبيين»: «وكان في الحق أن يكون هذا الباب في أول هذا الكتاب، ولكنا أخرناه لبعض التدبير»[2]، وقوله في اقتران الحروف: «وهذا باب كبير. وقد يكتفى بذكر القليل حتى يُستدلّ به على الغاية التي إليها يُجرى»[3]، وإيراده في «الحيوان» نصا من اليونانية في منهج تأليف الكتاب، يقول: «وإما ديمقراط فإنه قال: ينبغي أن يعرف أنه لا بدَّ من أن يكون لكلّ كتابٍ علمٍ وضعَه أحدٌ من الحكماء ثمانية أوجه: منها الهمة، والمنفعة، والنسبةُ، والصحَّةُ، والصّنف، والتأليف، والإسناد، والتدبير، فَأَوَّلُها أن تكون لصاحبه هِمَّة، وأن يكون فيما وضع منفعة، وأن يكون له نسبة يُنْسَب إليها، وأن يكون صحيحاً، وأن يكون على صِنف من أصناف الكتب معروفاً به، وأن يكون مؤتلفاً من أجزاء

1- البيان والتبيين، مصدر سابق، الجزء الثالث، ص366.

2- المصدر السابق، الجزء الأول، باب البيان، ص76.

3- المصدر السابق، ص69.

خمسة، وأن يكون مسنداً إلى وجه من وجوه الحكمة، وأن يكون له تدبير موصوف»[1]، وغيرها من الإشارات التي تفصح عن وعي الجاحظ المنهجي.

وقد اصطحب الجاحظ هذا الوعي لينسج شبكة منهجية مضمرة تنسرب بتضاعيف خطابه النقدي كما أسلفنا؛ إذ لم يكن يهدف إلى تقديم خطاب نقدي مدرسي مفارق ومتعالٍ يقف على مبعدة من النص الأدبي واصفا محاسنه ومساوئه، ليحد بذلك تدفق تكثر دلالات النص الأدبي اللانهائية بالتمدرس والتعالم مثلما فعل أغلب معاصريه وسابقيه، بل رام كتابة نقد نصي يشتبك مع النص الأدبي في علاقة مماهاة لا مباينة، حيث النقد إنشاء نص على نص، يتواشج معه، وينسرب عبره، ويكثف مخفيه، ويضيء معتمه، ويولِّد دلالاته في تيار يهضب ويتدفق ليجرف في طريقه العقلنة «المصطنعة» وحدود المناطقة، وفي تضاعيف نسيج هذا النقد النصي يمكن الكشف عن منهج مضمر متماسك، أي عن منطق داخلي خاص ينظّم قوانين خطابه؛ فقد تعلمنا مع تيري إيجلتون أن المنهج يؤسس وجوده حتى في تلك الخطابات التي تتظاهر بالبراءة منه، أو تتمرد عليه، أو تتجاهله، فحتى الكتابة الحدسية المعتمدة على الومضات والإحساسات الباطنة تعتمد «على بنية كامنة من الافتراضات تعادل في عتادها بنية أي بنيوي»[2]، وقد تفطَّن بعض نبهاء القدماء إلى «مذهب الجاحظ» في تأليفه مثل أبي حيان التوحيدي (ت 414 هـ) الذي رأى «أن مذهب الجاحظ مدبَّر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان، ولا تجتمع في صدر كل أحد: بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ؛ وهذه مفاتح قلما يملكها واحد، وسواها مغالق قلما ينفكُّ منها واحد»[3]، وبوسع أي قراءة معاصرة متأنية لمتن الجاحظ أن تكشف عن عناصر هذا المنهج المضمر كما في قراءة الجابري مثلا التي يرى فيها أن الجاحظ قد اختار «طريقته في الكتابة بوعي ولأغراض بيداغوجية معتبراً إياها أكثر «بيانا» أي أكثر امتلاكا للسامع وجذبا له»[4]، وقد سمَّى الجابري

1- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، 1965، الجزء الأول، ص102/101.

2- مقدمة في نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص236/235.

3- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وراجعه هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العربية، صيدا - بيروت،2011، الجزء الأول، ص67.

4- بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة التاسعة، 2009، ص26.

تلك الطريقة في الكتابة بالبيداغوجيا البيانية «ليس فقط لارتباطها بتصور الجاحظ للبيان، وممارسته له، بل لأنها الطريقة التي نجدها في المؤلفات الأدبية اللغوية مثل الكامل للمبرد والتي تعود أصولها إلى الشعر الجاهلي وإلى القرآن الكريم نفسه حيث بلغت أرقى مستوياتها وظهرت كمظهر من مظاهر إعجازه البياني»[1]، على أن «البيان» عند الجاحظ ليس مجرد بيداغوجية في الكتابة بل هو أيضاً وبالدرجة الأولى فن في القول له شروطه ومتطلباته»[2].

خامسا: خطاب تثمين الذات

يتصل بهذا التهجُّس بنص الجاحظ، ومحاولة الغضّ من شأنه في الوقت نفسه الخطابُ المتعالي الذي تبنَّاه المتن في تثمين ذاته كلما سنحت الفرصة، وهو التثمين الذي يبلغ ذروته عندما يخاطب قارئه الاحتمالي بالقول: «وأنت أيدك اللـه تعتمد ما ذكرته من ذلك، وتأتمُّ بما شرحته منه، وتستدلُّ به على ما ألفيته من جنسه إذا عثرت به، لتستغني عن جميع ما صنف في البلاغة، وسائر ما ذكر من أصناف البيان والفصاحة إن شاء اللـه»[3]، أي ما عند الجاحظ وغيره؛ فهو لا يدرج كتابه باعتباره مرجعا في البلاغة يضاف إلى غيره حلقةً في سلسلة المعرفة اللا نهائية، بل بوصفه «المرجع» الذي يغني عن غيره، وهي الدعوى العصابية التي تتردد بصيغ مختلفة على طول المتن؛ فقد ختم الباب الثاني بقوله: «فهذه جملة إذا تدبرها صانع الكلام استغنى بها عن غيرها»، كما ختم بابه عن البديع بدعوة القارئ إلى المقارنة بين صنيعه وصنيع غيره في شرح أبواب البديع مخاطبا إياه بالقول: «وإذا أردت أن تعرف فضلها على ما عمل في معناها قبلها، فمثل بينها وبينه فإنك تقضِي لها عليه، ولا تنصرف بالاستحسان عنها إليه، إن شاء اللـه»... وهكذا في تثمين مفرط يمكن قراءته على أكثر من مستوى؛ إذ يمكن النظر إلى تعالي خطابه من وجهة نظر نفسية /اجتماعية - لن نشغل بتقصيها هنا لاشتغالنا على نص المؤلف لا شخصه - بوصفه محاولة تعويضية عن وضعه الاجتماعي الذي كان يعاني وطأته، فقد اضطرته مرارة الفقر إلى أن يعمل بزازا (أي بائعا للثياب)، المهنة التي كان يحس في قرارة نفسه أنها لا تليق به ولا بعلمه الغزير، وقد وصف حاله هذا بأشعار كثيرة مثل قوله[4]:

1- السابق: 26، ولمجمل قراءة الجابري لمنهج الجاحظ انظر الصفحات من 24 - 30.

2- السابق: 26.

3- الصناعتين:37.

4- ديوان أبي هلال العسكري، موسوعة الشعر العربي، المجمع الثقافي بأبي ظبي، الإصدار الثالث، 2003.

جلـوسيَ في سـوقٍ أبيـعُ وأشـتري دليـلٌ عـلى أنّ الأنـامَ قُـرودُ
ولا خـيرَ في قـومٍ يَـذِلُّ كِـرامُهم ويعظُـمُ فـيهم نَـذْلُهم ويَسـودُ
ويَهجـوهُمُ عنّـي رثاثـهُ كِسـوتي هجـاءً قبيحـاً مـا عليـه مَزيـدُ

ومن خلال قراءتنا للمقدمة يمكن أن نرى في ذلك أثرا من آثار صراعها الداخلي الضاري مع متون البلاغة السابقة والمعاصرة لاسيما متن الجاحظ «البيان والتبيين»، ومحاولة إثبات التفوق عليها، وعلى الرغم من أنه حاور في متنه هذه المتون حوارا فعالا خصبا، كما سنبين بعد؛ فإن هاجس «الأصالة» والحرث في أرض بكر لم تطأها قدم من قبل الذي طغا عليه سلبه متعة النظر إلى نعمة التناص النقدي الخصيب الذي أقامه نصه مع غيره بوصفه سليل نصوص نقدية عديدة، سابقة ومعاصرة له، تتقاطع وتتشابك وتتوالد وتتوازي في فضاء مفتوح تغتني فيه النصوص برصفائها، وليس نصّاً يتيماً يؤسس عزلَتَهُ في عراء نقدي يبدأ منه.

لقد كان نصُّ الجاحظ، رغم غيابه الظاهري سوى مرة في حديث العسكري السابق، حاضرا بقوة في المقدمة ومثَّلَ النصَ الغائب الذي عملت المقدمة على طمسه وتغييبه إما عبر تحويره، بحيث يختفي الأصل بالتستر عليه، أو بنقده مباشرة بادعاء التفوق عليه، ولكن أية قراءة متأنية للمقدمة تكشف عن تهجُّس المقدمة به عبر هذا الحوار الداخلي الذي أقامته معه ربما على مستوى لا وعي النص أحيانا؛ وبهذا يمكن القول إنَّ نص الجاحظ ليس مسكوت نص المقدمة فحسب، بل مركز تهجُّسها وأرقها، ونولها المستتر الذي نسجت عليه مقولاتها.

يقودنا ما سبق إلى تتبع الوعود التي بذلتها المقدمة بسخاء لنرى مدى تحققها بمتن الكتاب، ولاسيما وعدها الرئيس بالأصالة والابتكار والانزياح عن متن الجاحظ وغيره، محاولين الإجابة عن السؤال: ما الأفق الذي وعدت المقدمة بافتتاحه، وما مدى تحققه في هذا المتن؟ ولأن من العسير، بسبب طبيعة الدراسة وحجمها، تقصي حوار المقدمة مع المتن في كامل «الصناعتين» فسنحاول فيما يلي الاقتصار على أهم أبواب الكتاب وأكبرها، وهو باب البديع الذي امتد على مدى أكثر من مائة وستين صفحة ملتهما جهدا نقديا ثمينا للمتن، ومستوليا على حوالي ثلث صفحاته، وهو ما سنضعه تحت عنوان «تحولات المصطلح».

تحوُّلات المصطلح:

يمكن أن نضع درسنا لـ«البديع» في الصناعتين تحت عنوان عام هو «تحـوُّلات المصـطلح» نعنـي بذلك: تحولات سيرة المصطلح البديعي بين الصناعتين وغيره لكشف جهد «الصـناعتين» في التأسـيس والإضـافة التـي وعـدت بهـا في المقدمـة، وفي ثنايـا المـتن، وعـلى الـرغم مـن شروع الـدارس في تتبـع مصطلحات العسكري البديعية؛ فإن الجهود البلاغية التاريخية الخصبة لكـل مـن شـوقي ضـيف[1]، وعبد الرزاق أبوزيد[2]، وإنعام فوال[3] وغيرهم في تتبع سيرة المصطلح البلاغي عدَّلت من مسار هذه الدراسة، فبدلا من التتبع التفصيلي لمصطلحات البديع - الأمر الذي لن يـفضي في الغالـب سـوى إلى تكرار المجهود للحصول تقريبا على نفس النتائج التي وصلت إليهـا الجهـود السـابقة - سـنحاول أن نستثمر التتبع الدؤوب للمصطلح البديعي الذي بذلته هذه الجهود، وذلك للوصول إلى نتـائج كليـة لتحولات المصطلح في الصناعتين، وهي التحولات التـي يمكـن أن نقسـمها إلى ثلاثـة محـاور: النقـل، والتوسع، والتأسيس.

أولا: نقل المصطلح:

إذا تعاملنا مع ظاهر متن «الصناعتين» فإن أغلب جهد المتن قد اقتصر في البديع على الأخذ عـما سبقه؛ فقد أخذ أغلب مصطلحاته عن ابن المعتز وقدامة وغيرهما، فـإذا اقتصرنـا عـلى المصـطلحات التي ذكرها في باب البديع بفصوله الخمسة والثلاثين، وهي ستة وثلاثون مصطلحاً إذ ذكر في الفصل الأخير مصطلحين هما التلطف والمشتق الذي عرض له بعد الفـراغ مـن بـاب البـديع؛ فـإن النتيجـة الإحصائية لسيرة المصطلح البديعي بين أبي هلال وسابقيه يمكن أن يعبر عنها الجدول التالي:

1- انظر: البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، د.ت.

2- علم البديع: نشأته وتطوره من ابن المعتز حتى أسامة بن منقذ، د. عبد الرزاق أبو زيـد زايـد، المكتبـة العلميـة بالمنصورة، مصر، 1987.

3- المعجم المفصل في علوم البلاغة، د. إنعام فوال عكاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1996.

جدول (1)

مصادر مصطلحات البديع

فـي «كتاب الصناعتين»

م	المصدر	عدد المصطلحات	النسبة المئوية	المصطلحات
1	ما اشترك فيه مع ابن المعتز	10	27.78	الاستعارة، المذهب الكلامي، رد الأعجاز على الصدور، الاعتراض، الرجوع، تجاهل العارف، حسن الخروج من معنى إلى معنى «سماه العسكري الاستطراد»، التعريض والكناية، الإفراط في الصفة «سماه الغلو»، تأكيد المدح بما يشبه الذم «وسماه الاستثناء».
2	ما اشترك فيه مع قدامة	11	30.56	الترصيع، صحة التقسيم، صحة التفسير، المقابلة، الإشارة، التمثيل و«سماه المماثلة»، التوشيح، الإيغال، المبالغة، التتميم «سماه التتميم والتكميل»، الإرداف.
3	ما اشترك فيه مع قدامة وابن المعتز	3	8.33	المطابقة، التجنيس. الالتفات.
4	مصادر مختلفة	5	13.89	التذييل، جمع المؤتلف والمختلف، السلب والإيجاب، التعطف.
5	ما ذكر أنه انفرد بوضعه	7	19.44	التشطير، المجاورة، التطريز، المضاعف، الاستشهاد والاحتجاج، التلطف، المشتق.
	المجموع	36	100	-

ويتضح من الجدول أنَّ عددَ المصطلحات التي أخذها عن غيره يبلغ تسعة وعشرين مصطلحا من جملة ستة وثلاثين مصطلحا بنسبة مئوية تبلغ 80.56% وهي نسبة عالية، ولا يتبقى له من جهة التأسيس الخالص سوى 19.44% ولكن هذا الإحصاء الشكلي لا يمكن أن يكون له الكلمة النهائية؛ فالعسكريُّ إذ ينقل المصطلح عن غيره يمضي بعدها في الاستقراء والإكثار من الشواهد التي تمتِّن المصطلح وترسِّخه وتوسِّعه بحيث لا يكاد يفلت من يده من المصطلحات التي نقلها دون إضافة سوى القليل مثل: الإشارة، والاعتراض، والمذهب الكلامي، كما أن النسبة المتبقية التي نسبها إلى تأسيسه وهي 19.44.% لن تتبقى خالصة له عند تتبع شجرة نسبها عند سابقيه وكشف الطريقة التي أخضع فيها بعض المصطلحات السابقة التي زعم أنها من تأسيسه للتحوير.

ثانياً: توسُّع المصطلح:

منح المتنُ نفسَه حريةً واسعة في قراءة المصطلحات والنصوص البلاغية التي سبقته؛ فلم يشتغل عليها بوصفها نصوصاً جاهزة يجري استظهارها، بل مارسَ كما أسلفنا تحويرا واسعا على أغلب المصطلحات التي ورثها عن سابقيه من البلاغيين منطلقا في ذلك من نظرته المتسامحة الواسعة للأخذ الأدبي إذ «ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبّ على قوالب من سبقهم..»[1]، وقد خصَّصَ باباً كاملا للأخذ الأدبي استهله بالمقولة السابقة ودلل بدلائل عديدة أن المعاني مشتركة بين العقلاء فـ«لولا أنّ القائل يؤدى ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطّفل بعد استماعه من البالغين» واستشهد بقول علي بن أبي طالب: «لولا أن الكلام يعاد لنفد»، وقول بعضهم: «كل شيء ثنيته قصر إلاّ الكلام فإنك إذا ثنيته طال»[2]، وهذه النظرة المتقدمة نقدياً تجاه التناص الأدبي في المتن، على عكس ما يشي خطاب المقدمة، هي ما قاد متنه للتناص مع النصوص النقدية الأخرى؛ وقد كان واعيا بهذا التناص؛ ولكنه أخَّر الاعتراف الصريح به لآخر كتابه حيث قال: «وكل شيء استعرته من كتاب وضمنته إياه فإني لم أخله من زيادة تبيين واختصار ألفاظ وغير ذلك مما

1- الصناعتين: 196.
2- السابق: 196.

يزيد في قيمته ويرفع من قدره»[1]، وذلك في إشارة لبعض وجوه تصرفه في النصوص الغائبة؛ فقد استخدم المتن آليات تحوير واسعة في قراءة النصوص النقدية البلاغية التي سبقته؛ فهو إذ يروم تأليف كتاب شامل في صناعتي الشعر والنثر لا يمكن له أن يهمل جهود من سبقه، ويبني على فراغ، فأرض التأليف هنا ليست بكراً، إنما حرثت بمجهودات من كان قبله، ولكنه تحلى بحرية واسعة في النظر إلى خطاباتهم: كثف مصطلحات بعينها، وفرع من أخرى، وتوسَّع في استقراء الأمثلة، وهكذا.

ويفيض استقراء كل هذه المصطلحات عن مساحة هذه الدراسة؛ لذا نشير إجمالا إلى بعض صنيعه في التوسع في التعامل مع المصطلح المنقول:

التقى العسكري مع قدامة في «صحة التقسيم» مثلا مما أوهم بعض الباحثين بأنه اكتفى هنا بالنقل عن قدامة مثل أستاذنا عبد الرزاق أبوزيد الذي قال عنه: «وهو من الألوان التي التقى فيها مع قدامة، وعرفه... ثم تحدث عن التقسيم المعيب، وهو في كل ذلك يتابع قدامة بن جعفر في هذا المصطلح واستشهد بالبيت الذي استشهد به قدامة»[2]، مما يوهم بمطابقته مع قدامة، لكن جوانب هذا التوهم تتضح ابتداء من المقارنة بين التعريفين، فقد عرفه قدامة بالقول: «وهي أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها»، بينما عرَّفه أبو هلال بالقول: «التقسيم الصحيح أن تقسِّمَ الكلامَ قِسمةً مستويةً تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه» وهو أدقُّ لأنَّه لم يخصُّ الشعرَ بصحَّة التقسيم كما فعل قدامة، إنما عمَّ به الكلام وهو الأصح، ولذا جعل أوَّلَ أمثلته من النثر لا من الشعر، فابتدأ بقوله تعالى: «هو الذي يريكم البرق خوفاً وطمعاً»، وتبعها بثلاثة شواهد أخرى من النثر قبل أن يعطف على الشعر، وهو ما لم يفعله قدامة إذ أتى بجميع أمثلته من الشعر؛ مما قد يوهم بأن صحة التقسيم مقصور على الشعر، ولعل لذلك علاقة بموضوعي الكتابين فبينما اقتصر قدامة على «نقد الشعر» اتسع اهتمام العسكري ليشمل الصناعتين: الشعر والنثر.

أما بالنسبة للتجنيس فقد أخذ المصطلح من ابن المعتز وقدامة، وأورد قسميه كما هي عند ابن المعتز، وكذا استعار بعض أمثلته وأمثلة قدامة، ولكنه ما لبث أن فرَّق بين التجنيس

1- السابق: 463.

2- علم البديع نشأته وتطوره، مصدر سابق: 225.

والتصريف بأمثلة عديدة متنبهاً إلى أنَّ اختلافَ الكلمتين في المعنى مع توحُّدهما في أصل الاشتقاق هو أساس التجنيس مخطّئاً في ذلك الأصمعي الذي بنى كتابه «الأجناس»، على التوحُّد في أصل الاشتقاق دون اعتبار اختلاف المعني حيث «يكون المطيع مع المستطيع، والآمر مع الأمير تجنيسا»[1]، فليس في مثل:

يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي

بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك

«تجنيس وإنما اختلفت هذه الكلم (الأنس الأنيس) للتصريف»[2]، وقد اتبعه البلاغيون الذي أتوا بعده في ذلك.

وما لبث أبو هلال أن باعد خطاه عن ابن المعتز أكثر بذكر قسم لم يُسبَق إليه وهو «أن تأتي بكلمتين متجانستي الحروف إلا أن في حروفها تقديما وتأخيرا»[3]، وضرب له أمثلة صارت من كلاسيكيات شواهد الجناس التي يكاد لا يخلو منها كتاب بلاغي بعده مثل قول أبي تمام: «بيض الصفائح لا سود الصحائف»[4]، وقد فتح ذلك - كما فتح حديثه السابق في تأمل الحروف وترتيبها في الكلمات المتجانسة - الباب أمام البلاغيين بعده لاشتقاق أنواع عديدة من الجناس بلغ عددها عند بعض المتأخرين أكثر من سبعين نوعاً.

وفي صحة التفسير توسَّع في استقراء الشواهد، ورصد العيوب، وفي الغلو ذكر تعريفاً له لم يذكره قدامة الذي أخذ المصطلح عنه، وذكر عيوبه وتوسَّع في أمثلته. وفي المبالغة أورد تعريفا مختلفا عن تعريف قدامة لها، واستشهد لها بأمثلة كثيرة، وذكر ما عرفه بها قدامة بأنها نوع منها، كما حوَّر أسماء بعض المصطلحات فلم يوردها كما هي عند قدامة؛ فقد سمَّى التمثيل المماثلة، والتتميم بالتتميم والتكميل، وهو نفس صنيعه مع بعض المصطلحات التي أخذها عن ابن المعتز فقد سمى «حسن الخروج من معنى إلى معنى «الاستطراد»، كما سمَّى «الإفراطَ في الصفة» «الغلو»، و«تأكيد المدح بما يشبه الذم «الاستثناء»، وإن كان المصطلح

1- الصناعتين: 321.

2- السابق: 322.

3- السابق: 331.

4- علم البديع نشأته وتطوره، مصدر سابق: 223.

الأخير مربكاً لأنه لا يشير إلى دلالته البلاغية، ولالتباسه بالمصطلح النحوي المعروف الذي أسس له سيبويه (ت 180هـ) قبله، وقد تأمل العسكري أيضا في موافقة مسمَّى المصطلحات لدلالتها فاقترح اسم التبيين لما عرف بالتوشيح فـ«هذه التسمية غير لازمة بهذا المعنى، ولو سمى تبيينا لكان أقرب، وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه»[1] وهكذا.

أما في الشواهد فقد توسع كثيرا إذا ما قارنا صنيعه في ذلك بقدامة كما يوضح الجدول التالي الذي يبين العلاقة بين شواهده وشواهد قدامة بن جعفر في مصلحات البديع التي التقيا فيها، ويرمز الحرف «ش» للشواهد الشعرية، بينما يرمز الحرف «ث» للشواهد النثرية:

1- الصناعتين: 382.

جدول رقم (2)

العلاقة بين شواهد «نقد الشعر»

و«الصناعتين» فـي مصطلحات البديع المشتركة

م	المصـطلح البديعي	شواهد الصناعتين		شواهد «نقد الشعر»		الشواهد التي نقلها كتاب «الصناعتين» عن «نقد الشعر»		الشواهد التي انفرد بها كتاب «الصناعتين»		النسبة المئوية لانفراده في مجمل شواهده
		ش	ث	ش	ث	ش	ث	ش	ث	
1	التقسيم	14	10	10	1	8	1	6	9	%62
2	التفسير	9	4	5	-	5	0	4	4	%61.5
3	المقابلة	14	23	8	-	5	0	9	23	%56.1
4	المبالغة	12	9	7	-	5	0	7	9	%76.2
5	الإشارة	5	4	14	-	3	0	2	4	66.7
6	التتميم	13	7	10	-	5	0	8	7	%75
7	الترصيع	34	-	29	3	21	-	13	0	%38.2
8	الإرداف	10	5	5	-	3	-	7	5	%80
9	التمثيل	17	36	9	-	3	-	14	36	%94.3
10	التوشيح	11	5	4	-	3	0	8	5	%81.3
11	الإيغال	8	1	6	-	6	-	2	1	%33.3
المجموع		147	104	107	4	67	1	80	103	%72.9

وبقراءة هذا الجدول متزامناً مع متني «نقد الشعر» و«الصناعتين» يتَّضحُ لنا ما يلي:

1- إن العسكري لم يكتفِ في المصطلحات التي التقى فيها مع قدامة بنقل الشواهد والتعريفات بل توسَّع كثيرا في إيراد الشواهد التي تعمل على تمتين المصطلح وترسيخه، ويظهر الجدول جهده الكبير في التوسُّع في الشواهد، وتفوقه الواضح على قدامة في ذلك، فعلى الرغم من أنه كان يبني عمله على شواهد قدامة؛ فإنه ما يلبث أن يجهد في الانطلاق منها لشواهده هو، وفي بعض الأحيان يبلغ انفراده بشواهد جديدة نسبة عالية كما في شواهد التمثيل والإرداف والتوشيح والتتميم والمبالغة، كما أنه ينفرد بالشواهد النثرية التي نادرا ما يوردها قدامة لانصباب همه على الشعر لا النثر.

وقد بلغ مجمل شواهده التي انفرد بها عن قدامة في المصطلحات الأحد عشر التي التقيا فيها مائة وثلاثة وثمانين شاهدا، بينما نقل عنه ثمانية وستين شاهدا فقط من جملة مائتين وواحد وخمسين شاهدا؛ وبذا تبلغ نسبة اعتماده على قدامة في مجمل شواهده حوالي 27.1%، بينما تبلغ نسبة شواهده التي انفرد بها حوالي 72.9%.

2- في بعض الأحيان يستولي جنون النقل من قدامة على متن أبي هلال فلا يكاد يترك له شاهدا واحدا كما يتضح في الإيغال مثلا إذ نقل جميع شواهده الستة، وإن أضاف إليها شاهدين في الشعر، وشاهدا يتيما في النثر، وبذا بلغت نسبة اعتماده على قدامة هنا 66.4%، وفي «صحة التقسيم» نقل ثمانية من الشواهد العشرة لقدامة في الشعر، كما نقل أيضا شاهده الوحيد في النثر، وإن حاول تعويض ذلك بالإتيان بستة شواهد شعرية، وتسعة نثرية من عنده، أما في الترصيع فقد نقل واحدا وعشرين شاهدا من شواهد قدامة التسعة والعشرين، ولم يترك له سوى ثمانية، وإن أتى بثلاثة عشر شاهدا من عنده؛ فبلغت نسبة اعتماده على قدامة في شواهده هنا 61.8%، وهذا الاتكاء على قدامة هو ما حيَّر بعض النقاد ودفعهم لاعتبار العسكري أقل النقاد العرب أصالة»[1]، فما دافع العسكري لهذا النقل الغريب عن قدامة؟

يمكن قراءة الجواب عن هذا السؤال من خلال المقدمة والمتن معا؛ فمنذ المقدمة كان واضحاً توق أبي هلال العارم لتأليف كتاب شامل في صناعتي الشعر والنثر يتجاوز جهود غيره، ويغني القارئ عن غيرها، وفي المتن بدأ بما يراه يحقق مقصوده ومن ذلك هذا الاهتمام

1- علم البديع نشأته وتطوره، مصدر سابق: 216.

المفرط بنهب شواهد قدامة يسوقه لذلك طموحه المتمثل في استغناء القارئ عن كتاب قدامة، وما أكثر ما كان يشير في نهاية أبوابه لقارئه المحتمل بالاكتفاء بكتابه والاستغناء عن غيره؛ كأن يكتب في نهاية الباب الثاني: «فهذه جملة إذا تدبَّرَها صانعُ الكلام استغنى بها عن غيرها»[1] أي عن ما عند قدامة والجاحظ وغيرهما، ويكتب في نهاية بابه هذا، باب البديع، بعد أن يعرض لألوان البديع المختلفة ويمثل لها: «وإذا أردت أن تعرف فضلها على ما عمل في معناها قبلها، فمثل بينها وبينه فإنك تقضِي لها عليه، ولا تنصرف بالاستحسان عنها إليه، إن شاء الله»[2]، وفي نهاية بابه السادس يصرح بأنَّه أتى في هذا الباب بما فيه الكفاية ويضيف: «ولا أعلمُ أحداً ممن صنّف في سرقة الشعر فمثل بين قول المبتدي وقول التّالي، وبين فضل الأول على الآخر، والآخر على الأوّل، غيري»[3] وهكذا.

3- إن أبا هلال قد يورد شاهدا لقدامة ليس للاستدلال به، إنما لنقده، مختلفا مع قدامة في نسبته إلى النوع البديعي الذي وضعه تحت قدامة، أو في مدى جودته وحسن تمثيله لذلك النوع، ومن الضرب الأول ردُّ أبي هلال شاهد قدامة من الشاعر عبد الرحمن بن علي في التمثيل:

أوردتهم وصدور العيس مسنفة والصبح بالكوكب الدري منحور

فبينما رأى قدامة في البيت إشارة إلى الفجر بغير لفظه، فإن أبا هلال رأى أن «ليس في هذا البيت إشارة إلى الفجر، بل إنه قد صرّح بذكر الصبح، وقال: هو منحور بالكوكب، أي صار في نحره، ووضعُ هذا البيت في باب الاستعارة أولى منه في باب المماثلة»[4]، ومن الضرب الثاني أن قدامة يرى أن الترصيع قد يتواتر في أبيات متتالية ويحسن لخلوه من التكلف والتعمد، ويستشهد لذلك بأبيات لأبي صخر الهذلي وأبي المثلم باعتبارها من الأبيات الجيدة في توالي الترصيع «مما يكاد لجودته أن يقال فيه غير متكلف»، أما العسكري فيرى أن الترصيع إذا اتفق في بيت أو بيتين من القصيدة فهو حسن، أما إذا كثر وتوالى فهو دال على التكلّف ضربة لازب، وحلل ما أورده قدامة للهذلي وأبي المثلم، وكذلك أبياتاً أخرى للخنساء[5] مبينا ما فيها من تعسُّف في الترصيع.

1- السابق:132.
2- السابق:429.
3- السابق: 237.
4- السابق: 356.
5- السابق: 377 وما بعدها.

4- إن كثرة الشواهد التي يسوقها العسكري واطرادها وتتابعها ليس دليلا على صحتها؛ فهذا الإلحاح في استقراء الشواهد قد يقود أحيانا إلى ضرب من التعسف، ولي عنق النص الأدبي لينسجم مع القاعدة، وإخضاع متخيَّله لضرب من التأويل العقلاني المتعسف، ولندلل على ذلك ببعض الشواهد التي وردت تحت مصطلح واحد مثل «صحة التقسيم»:

(أ) ضرب قدامة والعسكري مثلا للمعيب من التقسيم الذي يأتي مكررا بقول هذيل الأشجعي:

فما برحت تومي إليك بطرفها ... وتومض أحيانا إذا خصمها غفل

ورأى العسكري أن تومض وتومي بمعنى واحد، والحقُّ أنهما مختلفان؛ إذ ذكر صاحب اللسان في باب «ومأ» ومَأَ إليه يَمَأُ وَمْأً أَشارَ مِثل أَوْمَأَ وَأَوْمَأَ كَوَمَأَ ولا تقل أَوْمَيْتُ، الليث: الإِيماءُ أَن تُومئَ برَأْسِكَ أَوْ بيَدِك كما يُومِئُ المَرِيضُ برأْسه للرُّكُوعِ والسُّجُودِ»[1] فالإيماء الإشارة، وفي البيت الإشارة بالعين، أما الومض فلها معنيان فإما أنها بمعنى «لمع لمعا خفيا.. وأنشد في ومض: وتضحك عن غر الثنايا ناصع مثل ومض البرق لما عن ومض، يريد لما أن ومض»[2] والمعنى الثاني «ومض وأومضت المرأة إذا سارقت النظر، ويقال أومضته فلانة بعينها إذا برقت»[3]؛ وبالمعنى الثاني يكون مراد الهذيلي أنها إذا غفل خصمها عنها تشير بعينها إلى حبيبها، أو تبرق وتلمع عينها إذا ما رأته.

(ب) ضرب قدامة مثلا للمكرر من التقسيم، وتبعه العسكري في ذلك، بيت أمية بن أبي الصلت:

للَّه نعمتنا تبارك ربنا ... رب الأنام ورب من يتأبد

وعلق عليه قدامة بالقول: «فليس يجوز أن يكون أمية أراد بالقول من يتأبد: الوحش وذلك لأن «من» لا تقع على الحيوان غير الناطق، وإذا كان الأمر على هذا فمن لا يتوحش داخل في الأنام، أو يكون أراد بقوله يتأبد أي يتقوَّت من الأبد، وذلك داخل في الأنام»[4].

1- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن عبد المكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، المجلد الأول، مادة «ومأ»، ص201.

2- لسان العرب، مصدر سابق، المجلد السابع، مادة «ومض»، ص252.

3- لسان العرب، مادة «ومض»، ص252.

4- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مصدر سابق: 192.

وهذا مجانِبٌ للصواب؛ فالحق أنه مثلما تدخل (ما) على العاقل وعلى غير العاقل لشمولها وسعتها في مثل:

قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَنظُرُوا فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا خَلَقَ اللَّـهُ مِن شَيْءٍ ﴾ (الأعراف: 185)

وقوله تعالى: ﴿وَلِلَّـهِ يَسْجُدُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مِن دَابَّةٍ وَالْمَلَائِكَةُ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾ (النحل: 49)

وقوله تعالى: ﴿وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ﴾ (النساء: 3)

فإن «مَنْ» تدخل على العاقل وعلى غير العاقل أيضا، وقد حدد بعض النحاة[1] دخول «مَنْ» على غير العاقل بثلاثة مواضع هي:

(1) أن ينزَّل غير العاقل منزلة العاقل، كما في النداء مثل قول الشاعر:

أسِربَ القطا هل من يُعيرُ جناحه لعلّي إلى من قد هويتُ أطيرُ

وقول امرئ القيس:

ألا عم صباحاً أيها الطللُ البالي وهل يعمن مَنْ كان في العصرِ

(2) أن يشمل العاقلَ وغيرَ العاقل حُكْمٌ واحد نحو قوله تعالى:

﴿أَفَمَن يَخْلُقُ كَمَن لَّا يَخْلُقُ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ﴾ (النحل: 17)

لشموله الآدميين والملائكة والأصنام.

(3) أنْ يقترنَ غيرُ العاقل بالعاقل في عمومٍ مُفَصَّلٍ بـ(مَن) نحو قوله تعالى:

﴿وَاللَّـهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِّن مَّاءٍ فَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ بَطْنِهِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ رِجْلَيْنِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ أَرْبَعٍ يَخْلُقُ اللَّـهُ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّـهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (النور: 45)، فأوقع «مَنْ» على غير العاقل لمَّا اختلط بالعاقل.

والموضع الثاني هو الشاهد في البيت المذكور إذ شمل الناس «العاقل» والوحش «غير العاقل» حكم واحد هو السجود لله تعالى، وهو حسن تقسيم في محله تماما.

1- الكفاف، يوسف الصيداوي، دار الفكر، دمشق، 1999، الجزء الأول، ص561.

(ج) ضربا مثلا للمعيب المكرر من التقسيم بقول عبد اللـه بن سليم الغامدي:

فهبطـت سربـا مـا يفـزع وحشـه ‏ ‏ ‏ ‏ مـــن بـــين سرب نـــاوئ وكنـــوس

وعلق عليه قدامة بالقول: «ناوئ سمين، يقال نوئ أي سمن، والسـمين يجـوز أن يكـون كانسـا، والكانس يجوز أن يكون سمينا وهزيلا»[1]، كما علق عليها العسكري بالقول: «فقسم قسمة رديئـة، لأنه جعل الوحش بين سمين وداخل في كناسه، وكان ينبغي أن يقول: من بين سمين وهزيـل، أو بـين كانس وظاهر، ويجوز أن يكون السمين كانساً وراتعاً والكانس سميناً وهـزيلا»، وتطـرَّف العسـكري حتى عدَّها من حماقاتِ الكلام فقال: «وما أعرف لهذا شبها إلا قول كيسان حين سأل فقال: علقمـة بن عبدة، جاهلي أو من بني تميم»[2].

والإشكال هنا «أن ناوئ» هذه بمعنـى سـمين، أو غـير سـمين لم نجـدها في معـاجم اللغـة، أو في استعمالات العرب شعرا ونثرا؛ فلاهي ولا فعلها نؤي مما اسـتعمله العـرب، والكلـمات الأقـرب إليهـا مما جاء في معاجم العربية هي: ناء، نأى، ناوأ، ونوى، وباستقراء هذه الجذور اللغوية نجد في مـادة ناء في اللسان لابن منظور (ت 711 هـ): «ناءَ بِحِمْلِه ينُوءُ نوْءاً وتَنوَاءً: نَهَضَ بجَهْـد ومَشَـقَّةٍ. وقيـل: أُثْقِلَ فسقَطَ، فهو من الأَضداد.، وكذلك نؤْتُ به. ويقال: ناءَ بالحِمْـل إذا نَهَـضَ بـه مُـثْقَلاً. ونـاءَ بـه الحِملُ إذا أَثْقَلَه... وناءَ به الحِمْلُ وأَناءَه مثل أَناعَه: أَثقَلَه وأَمالَه، كما يقال ذهَبَ به وأَذْهَبَه...»[3].

وفي مقاييس اللغة ورد أنها «كلمةٌ تدلُّ على النُّهُوض وناءَ ينوءُ نوءاً: نَهَضَ. قال:

فقلنـا لهـم تِلْكُـمْ إذاً بعْـدَ كـرَّةٍ ‏ ‏ ‏ ‏ نغـادر صَرْعَـى نوؤُهـا متخـاذِلُ

أي نهوضها ضعيف والنَّوْءُ من أنواءِ المطَر كأنَّه ينهَض بـالمطر. وكـلُّ نـاهض بِثِقْـلٍ فقـد نـاءَ»[4]، وربما كان هذا الجذر «ناء» هو الذي نظر إليه العسكري فاستنتج منه أن ناوئ بمعنى سمين.

1- نقد الشعر: 193.

2- الصناعتين: 343/342.

3- لسان العرب، المصدر السابق، المجلد الأول، مادة نوأ، ص174.

4- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت 395 هـ)، تحقيـق وضـبط عبـد السلام محمـد هارون، دار الفكر، دمشق، 1979، الجزء السادس، مادة ناء.

أما نأى فقد اتفقت المعاجم على دلالاتها على البعد[1]، أما ناوأ فـ«يقال: نـاوَأَه، إذا عـاداه. وهـو قياسُ ما ذكرناه (أي في باب ناء)، لأنها المناهَضة، هذا ينوءُ إلى هـذا وهـو ينـوءُ إليـه أي يَـنْهَض»[2]، وجاء في اللسان: «ناوأت الرجل مناوأة ونواء: فاخرته وعاديته»[3]، أما نوى فنوى الأمر إذا قصد إليه؛ فنحن هنا أمام أربعة جذور للكلمة، ولم يبق في يدنا سوى أن نرجح أحدها؛ إذ يبدو أن الكلمة قـد جرى تحويرهـا مـن كلمـة شـبيهة بــ«نـاوئ» بعـد أن اضـطرت الشـاعر إلى ذلـك ضرورات الشـعر ومضايقه، وقد سبق لابن السراج (ت 316 هـ) أن أشـار لمثـل هـذه المضـايق في مثـل قولـه: «ربمـا وجدت الشاعر من القدماء الفصحاء يحوجه الوزن إلى قلب البناء، أو يحتاج إلى المعنى فيشـتق لـه لفظا يلتئم به شعره»[4]، ولذا نرى أنَّ الجذر «نأى» هو الأمسُّ رحماً بالمعنى، فاسم الفاعل منـه نـاءٍ أي بعيد، فحوَّره الشاعر إلى «ناوئ» بعد أن اضطره إلى ذلك بحر الكامل، فيكون المعنى أن الشـاعر قد هبط وادياً توزَّع وحشُهُ بين بعيدٍ يرعى في الخلاء، وآخرٍ قريبٍ داخل في كناسه.

(د) ضربًا، قدامة والعسكري، مثلا لمعيب التقسيم قول جرير في بني حنيفة:

صــارت حنيفـــة أثلاثـــا فثلـــثهم   مــن العبيـــد وثلـــث مـــن مواليهـــا

وجعله قدامة أول شاهد للعيب الثالث مـن عيـوب التقسـيم وهـو تـرك قسـم مـما لا يحتمـل الواجب تركه، ولكـن مـوطن الخطـل هنـا في استشـهاد قدامـة والعسـكري ببيـت جريـر في معيـب التقسيم أن للبيت بقية في البيت الذي يتلوه، والبيتان هما[5]:

صــارت حنيفـــةُ أثلاثـــاً فثلـــثهُمُ   مــن العبيـــد وثلـــث مـــن مواليهـــا
قَد زَوَّجـوهُم فهُـم فـيهِم وَناسِـبهُم   إِلى حَنيفَـــةَ يَـــدعو ثُلـــثَ باقيهـــا

1- لسان العرب، المجلد الخامس عشر، مادة نأي، ص301/300.

2- مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة ناء.

3- لسان العرب، مصدر سابق، المجلد الأول، مادة نوأ، ص178.

4- رسالة الاشتقاق، ابن السراج، تحقيق مصطفى الحدري، الطبعة الأولى، دمشق، 1973، ص28.

5- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق د. نعمان محمد أمين، الطبعـة الثالثـة، دار المعـارف، د.ت، الجـزء الثالث، ص545.

وبذا تكون أقسام حنيفة الثلاثة في رأي الشاعر ثلاثة هي: العبيد، والموالي، والموالي الذي تزوجوا من حنيفة فانتسبوا إلى حنيفة، وليس هنا من شرط أن تكون الأقسام كلها في بيت.

وحتى إن افترضنا أن البيت قرئ لوحده، كما يجري مع أمثاله، فإن جريرا كما ذهب البغدادي قد «أراد بالثلث المتروك أشرافهم وترك الثالث عمدا لأنه في مقام الذم لا يثبت لهم أشرافا صراحة»[1]».

وقد انتبه ابن الأثير لمثل ذلك في فصله الذي خصصه للتقسيم، فذهب إلى أن «استيفاء الأقسام يلزم فيما استبهم الإجمال فيه»، مستدلا بالآية: ﴿لَا يَسْتَوِي أَصْحَابُ النَّارِ وَأَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمُ الْفَائِزُونَ﴾ (الحشر: 20) حيث خصَّ الله أصحاب الجنة بالذكر للعلم بأن أصحاب النار لا فوز لهم، ولو خص أصحاب النار بالذكر لعلم أيضاً ما لأصحاب الجنة، وكذلك كل ما يجري هذا المجرى»[2].

(هـ) ومن عيوب القسمة عند العسكري قول بعض العرب:

سقاه سقيتين الله سقياً طهوراً والغمام يرى الغماما

«فقال سقيتين ثم قال: سقياً طهوراً، ولم يذكر الأخرى، وقيل: أراد في الدنيا وفي الآخرة وهذا مردود، لأن الكلام لا يدل عليه»[3]، والحقيقة أن معنى البيت ليس كما تبادر إلى العسكري، فالبيت فيه تقديم وتأخير لمواءمة بحر القصيدة وهو الوافر فأصله: سقاه الله سقيا طهورا سقيتين، ولو قال ذلك لكسر وزن البيت، فكلا السقيتين طاهر، ولا يمكن أن يكون المعنى أن الله سقاه سقيتين الأولى طاهرة، والثانية غير الطاهرة.

(و) أورد العسكري في «معيب التقسيم» الذي يدخل أحد أقسامه في الآخر قول بعضهم: فمن بين جريح مضرج بدمائه، وهارب يلتفت إلى ورائه»؛ فالجريح قد يكون هارباً، والهارب قد يكون جريحا، ولو قال: فمن قتيل لصح المعنى»، وهنا تعسف في قسر المعنى، فالصحيح أن الجريح قد يكون هاربا، والهارب قد يكون جريحا، ولكن مراد القائل إنهم انقسموا هنا ما بين جريح قد

1- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، الطبعة الثانية، 1984، الجزء الخامس، ص40/39.

2- المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، د.ت، القسم الثالث، ص168.

3- الصناعتين: 342.

ضرجته الدماء فهو في أرض المعركة، وهارب شارد، ولذا وضع الجريح العاجز قبالة الهارب القادر؛ أي بين عاجز عن الهرب بسبب جراحه، وهارب قادر على ذلك يتلفت وراءه خوفا.

(ز) أورد العسكري قول جميل:

لـو كـان في قلبـي كقـدر قُلامـةٍ　　　حبـاً وصـلتُك أو أتتْـك رسـائلي

في «معيب التقسيم» بحجة أن «إتيان الرسائل داخل في الوصل».

ولكن الوصل كما في فحوى البيت هو لقيا المحبوب؛ وبهذا يكون المعنى أن جميلا يخاطب هذه المرأة فيقول لها أنه لو كان في قلبه ذرة حب لها لسعى للقياها، أو أرسل لها رسائله إن تعذرت اللقيا، ولهذا خطّأ ابن الأثير (638 هـ) العسكري في البيت فقال: «وليس الأمر كما وقع له، فإن جميلا إنما أراد بقوله وصلتك أي أتيتك زائراً وقاصدا أو كنت راسلتك مراسلة، والوصل لا يخرج عن هذين الوصفين إما زيارة، وإما رسالة»[1].

ثالثاً: تأسيس المصطلح

نصَّ أبو هلال أنه قد ابتكر سبعة مصطلحات هي: التشطير، والمجاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف، والمشتق وهي دعوى عريضة تحتاج إلى قراءة فاحصة للكشف عن مدى التباسها، ليس فقط لصعوبة اجتراح مصطلح من فراغ، بل لأسباب منها أن أبا هلال الذي يؤمن أن المعاني مشتركة بين العقلاء قد عودنا على التحوير لمصطلحات وأفكار غيره، وكذلك لإشكاليته المزمنة في عدم الإشارة لمن يأخذ منهم، ونظرته المتسامحة في التعاطي مع نصوص غيره؛ ولذا نرى لزاما أن نضع بعض هذه المصطلحات التي زعم تأسيسها في دائرة القراءة المتأنية.

التشطير أول المصطلحات التي زعم العسكري ابتكارها وقد عرفه بقوله: «وهو أن يتوازن المصراعان، والجزءان، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه»[2]، وهذا التعريف مأخوذ كما لاحظ أبو زيد من قول ثعلب في «قواعد الشعر» أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه»[3]، فبينما اكتفى ثعلب بجعل

1- المثل السائر: مصدر سابق، 170/169.

2- الصناعتين: 411.

3- علم البديع نشأته وتطوره، مصدر سابق: 24.

ذلك من بلاغة الشعر حاول العسكري أن يمدَّ خيط عبارة ثعلب أبعد ليستخرج منها لونا بديعيا جديدا، وبعد أن يشرع في الاستشهاد له بشواهد نثرية أمثال: «من عتب على الزمان طالت معتبتُه، ومن رضى عن الزمان طابت معيشته»، و«رأس المداراة ترك المُمَارَاة»، وذلك لأنَّ الجزءين «من هذه الفصول متوازنا الألفاظ والأبنية»[1] ينتبه إلى أن هذه الأمثلة مما يدخل في باب الازدواج الذي خصه مع السجع بباب خاص قبل باب البديع؛ فيقول: «وقد أوردتُ من هذا النوع في باب الازدواج ما فيه كفاية»[2] فيدقُّ بذلك أوَّلَ إسفين بقلب المصطلح الوليد، وذلك بإدخال شواهده تحت باب الازدواج، وكان قد سبق له أيضا في باب «السجع والازدواج» أنْ ذكر أنَّ من أنواع «السجع والازدواج» ما «تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم تكن من جنس واحد»[3]؛ فالمدار الأول إذن على «التعادل والتوازن»؛ ومن هنا يتقارب كثيرا مفهوما «التشطير»، و«الازدواج»، أما المدار الثاني والذي جازف بإضافته فهو قوله «مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه»، وهذه عبارة واسعة يكاد يدخل تحتها شعر بلا عد أو حصر، ولنتأمل شواهده مثل:

قول ذي الرمة:

أستحدثَ الركب عن أشياعهم خبراً　　　أم راجع القلبَ من أطرابه طربُ

لندخل في مثل ذلك شواهدَ لا حصر لها.

وربما بسبب اهتزاز هذا المصطلح والتباسه بالازدواج لم يكتسب تعريف العسكري له سيرورةً بعده. وإذا كان اسم المصطلح قد بقي حيا في ذاكرة البلاغة؛ فذلك لأنه اتخذ مفهوما مختلفا وهو: مراوحة الشطرين في السجع، بحيث يحتوي الشطر الأول على سجعتين، والثاني أيضا على سجعتين، ولكنهما مخالفتان للسابقتين كما هو معناه عند الخطيب القزويني (ت 739هـ) الذي يدخله في باب السجع: «ومن السجع على هذا القول ما يسمى بالتشطير، وهو أن يجعل كل من شطري البيت سجعة مخالفة لأختها، كقول أبي تمام:

1- الصناعتين: 411.

2- السابق: نفس الصفحة.

3- السابق: 263.

تـــدبير معتصـــم باللـــــه، منـــتقم للــه، مرتغــب في اللــه، مرتقــب[1]

وهو ما نقله عنه صاحب تحرير التحبير، وصفي الـدين الحـلي(ت 750هــ)[2]، أي أن المصـطلح مارس تحولا لافتا، وإن بقيت ظلال من بعض تعريف العسـكري للتشـطير وهـو قولـه: «أن يتـوازن المصراعان، والجزءان، وتتعادل أقسامهما» لتمارس تأثيرها على مصطلحات البلاغيين مـن بعـده، فهـا هو القزويني يذكر مصطلحا مقاربـا للتشـطير هـو «الموازنـة» التـي هـي عنـده فـرع مـن السـجع، ويعرفها بـالقول «وهـي أن تكـون الفاصـلتان متسـاويتين في الـوزن دون التقفيـة[3]، كقولـه تعـالى: ﴿وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ (١٥) وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ (١٦)﴾ (الغاشية: ١٥ - ١٦).

و قد ظلَّ هذا المصطلح قلقاً في كتب المتأخرين من البلاغيين فلم يـنجُ مـن الالتبـاس والتـداخل مع غيره؛ فإذا كان ابن الأثير (ت 637 هـ) يؤثر استخدام مصطلح الموازنة ويمثل لها بالآية الكريمة:

﴿وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْـمُسْتَبِينَ (١١٧) وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْـمُسْتَقِيمَ (١١٨)﴾ (الصـافات: ١١٧-١١٨)؛ فإنَّ السكَّاكي (626 هـ) يستشهد للترصيع بـنفس الآيـة السـابقة، والترصـيع عنـده «أن تكـون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز أو متقاربتهـا»[4]، والآيـة السـابقة هـي عـين الشـاهد الـذي أورده القزويني فيما سماه «المماثلة»[5].

وخلاصة القول: إنَّ مصطلحَ التشطير لا يمكن أن يعد اختراعاً هلالياً خالصا لتشابكه مع مصـطلح «السجع والازدواج» من جهة، ولعدم سيرورته بالمفهوم الذي وضعه له من ناحية، ولكـن التحـوُّلات التي مارسها المصطلح بعده شفَّت عن خصوبته وفاعليته.

ويمكن تتبع بقية المصطلحات التي زعـم أنـه أسسـها عـلى ذات المنـوال، ولكـنَّ بعـضَ البحـوث البلاغية المتـأخرة اخـتصرت الطريـق عـلى هـذه الدراسـة؛ إذ كشـفت أنَّ مصـطلحَ «المجـاورة» يمُـدُّ

1- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص405.

2- شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلي، تحقيق د. نسيب نشاوي، الطبعة الثانية، دار صـادر، بـيروت، 1992، ص189.

3- الإيضاح، مصدر سابق: 406.

4- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكاكي، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص431.

5- الإيضاح في علوم البلاغة، ص406.

جذورَه مباشرةً بتربة «تعطُّف» خاله، و«مطابق» قدامة، ويتحوَّر فيما بعد إلى «ترديد» ابن رشيق[1] ليغيبَ بعد ذلك اسمُه الذي أطلقه عليه أبو هلال في كتب البلاغة اللاحقة، أما مصطلح «الاستشهاد والاحتجاج» فيتوزَّعُ بين أيدي البلاغيين إلى حسن التعليل، والتشبيه الضمني، والمذهب الكلامي[2]، ومصطلح التلطُّف أدخل في حسن التعليل[3]، وعليه لن يتبقَّى له خالصا سوى «المشتق» الذي يثير التباسا مع المصطلح الصرفي المعروف، وهو يدخل في باب الألغاز الكلامية، وكذلك التطريز الذي لم يسلم بعده من تحوير المتأخرين له، وإخراجه عن المعنى الذي وضعه له العسكري لاسيَّما عند ابن أبي الإصبع الذي أفرغه من معناه عند العسكري، وعرَّفه تعريفاً جديداً ومضى يستقرئ له الشواهد[4].

بقراءة المقدمة مع المتن يمكن أن نجد أنفسنا أمام مسارين إذن:

المسار الأول:

يقدم لنا أبا هلال بوصفه ناقلا عمن سبقه أمثال قدامة وابن المعتز والجاحظ، للدرجة التي وسمه بها بعض الباحثين المعاصرين بأنه «من أقل النقاد العرب أصالة»[5]، وأنه «صورة عجيبة لعدم الاستقلال بأيِّ رأي ذاتي»[6]، وهو مسار يكتفي في رأينا بقراءة ظاهر نصِّه ورصدِ ما اشترك فيه مع غيره، ولا يجتهد في اكتشاف طبيعة حوار متنه مع المتون السابقة له، كما أنه المسار الذي وقع ضحية «وعود» المقدمة بتقديم كتاب «أصيل» يستغني فيه القارئ عن غيره، وهي الوعود التي لا تلبث أن تفضي إلى خيبة الأمل متى ما قرئت المقدمة بوصفها خطاباً شفَّافاً غايته «الكشف» عن «أصالة» النص الذي تقدِّمُه و«تفرُّدِه» عن غيره من النصوص سِيَّما نص الجاحظ، وضحية وعودها أيضاً بتبني منهج منظم، فهذه الصرامة المنهجية التي تعِدُ بها ما تلبث أن تؤول إلى صدفة فارغة في المتن، فباستثناء تقسيم الكتاب إلى أبواب وفصول، والاستغراق في لعبة التقسيم والتفريع في باب البديع؛ فإن الصناعتين تتبنى منهجا نصيا منفتحا لا يبعد كثيرا عن

1- علم البديع نشأته وتطوره، مصدر سابق: انظر الصفحات 241، 320.

2- المصدر السابق: 242.

3- السابق: 246.

4- انظر تحرير التحبير: مصدر سابق، ص103/102.

5- علم البديع نشأته وتطوره، مصدر سابق: 216.

6- السابق: 248.

منهج «البيان والتبيين» الذي انتقدته في مقدمتها، وتبنَّته في سائر المتن، وهو المنهج الأكثر طواعيةً في التعاطي مع النصوص الأدبية وحقل جمالياتها الفسيح.

المسار الثاني:

يقدِّمُ لنا أبا هلال بوصفه قارئاً فعَّالا للنصوص النقدية التي سبقته، يمارس عليها حريةً واسعةً في التحوير والتفريع، قارئاً مثاليَّاً بأرقٍ مثالي إذا استعرنا تعبيراً نافذاً لإيكو، قارئا نشطاً يشتغل على النصوص النقدية السابقة والمتزامنة بوصفها حقلاً خصباً لإنتاج المعنى، واستيلاد المصطلح وتحريكه واستنباته بأرض جديدة، وتوسيع مداه باستقراء الشواهد عليه، أو تفريع أصله بإنبات فروع أخرى على شجرته، وهو المسار الذي يبدأ بقراءة المقدمة بوصفها خطاباً سجاليا يستبق القارئ بخطاب مهيمن متعال يمضي في النهاية في خط مضاد لمتن الكتاب، فإذا كانت المقدمة تتبنى دعاوي التميز عن النصوص السابقة دفاعا عن «أصالة» مزعومة تعلَّمْنا منذ تأسيس باختين على الأقل (1895 - 1975) للحوارية والبوليفونية والتهجين والتناص؛ فإن المتن ينخرطُ بتواضع، ولاسيما في الباب الذي اقتصرت عليه الدراسة، في حوارٍ خصب فعال مع المتون التي سبقته يقلب أفكارها، ويزحزح مفاهيمها دون أي توهم بأنه يحرث في أرض بكر، مستثمرا في ذلك عددا من آليات الحوار مع النص الغائب كالنقل، والتكثيف، والتحوير، والتفريع، والتوسيع وغيرها.

وما تسترت عليه المقدمة في وعودها بـ«الأصالة» و«المنهجية» والانزياح عن كتاب الجاحظ كشفه المتن في تضاعيف نسجه عندما انخرط في تناص نقدي خصيب تتشكَّل طبقاته المتداخلة من نصوص سابقة ومتزامنة لا تكفُّ عن التحول والتسلسل داخله، حيث إنَّ «ما يغيبه النص أو يتناساه بالدرجة الأولى هو نفسه بالذات، أي كينونته وبنيته أو سلطته ومفاعيله»[1]، وبعبارة أخرى: فإن النص إذ يغيّب أصله، أو يتستر عليه، أو يضمر عداءَه إنما يقصي حينها وحشة عزلته لينغمر في دورة النصوص المتحولة، مؤسساً حينها لمقروئيته في فضاء التلقي المفتوح.

1- هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، علي حرب، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص104.

ختاماً،

يمكننا بقراءة خطاب مقدمة العسكري مع متنه أن نخرج بالخلاصات التالية:

1- تضمرُ مقدمة العسكري، في التباسات المعرفي والأدبي، خطاباً أيديولوجياً مرحَّلا إليها من قبل سلطة قيمية مجتمعية لها القدرة على تحديد اتجاهه وضبط مساراته التي لا يمكنُه الخروج عنها.

2- لا تقدّمُ المقدمةُ نفسَها بوصفها خطاباً شفَّافاً يتبرَّعُ بتقديم إجاباته عن أسئلة المتلقي المباشرة؛ بقدر ما تخفي - متذرعةً ببراءة معرفيتها - سجاليةَ خطابها، وأيديولوجيته، وتستبق القارئ كخطاب يشتغل كإمكان للحجب، والمصادرة، والمناورة، والإقصاء.

3- مثَّلَ الجاحظُ مركزَ تهجُّس المقدمة، ونولها المستتر الذي نسجت عليه مقولاتها؛ وشكَّل النص الغائب الذي حاولت المقدّمةُ طمسَه وتغييبه.

4- مارسَ متنُ النصّ في كتاب المقدمتين حريةً واسعة في التعاطي مع المتون السابقة، والمتزامنة معه لاسيَّما متن قدامة بن جعفر «نقد الشعر» كما يتَّضِحُ في «باب البديع» الذي احتلَّ مركزَ الكتاب، وقد أجرى أبو هلال مع متنه، ومع غيره من المتون حواراً خصباً عبرَ ثلاث آليات هي النقل، والتوسُّع، والتأسيس.

5- ما تستَّرتْ عليه المقدّمةُ في وعودها بالأصالة والمنهجية والابتكار كشَفَهُ المتن في تضاعيف نسجه عندما انخرط بتواضع في تناص واسع مع غيره اغتنى فيه النص بحواره الخصب مع رصفائه: نقلاً، وتكثيفاً، وتحويراً، وتفريعاً، واستقراءً.

المراجع:

1. القرآن الكريم.
2. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين: المثل السائر، قدمه وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، د.ت.
3. إيجلتون، تيري: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص235/236.
4. بلعابد، عبد الحق: عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
5. الجابري، محمد عابد: بنية العقل العربي، الطبعة التاسعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.
6. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:
   - البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون الطبعة السابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998.
   - الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، 1965.
7. ابن جعفر، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
8. الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص البنية والدلالة منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
9. حرب، علي: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
10. الحلي، صفي الدين عبد العزيز بن سرايا: شرح الكافية البديعية، تحقيق د. نسيب نشاوي، الطبعة الثانية، دار صادر، بيروت، 1992.
11. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد الحضرمي: المقدمة، حققها وقدم لها وعلق عليها عبد السلام الشدادي، الطبعة الخامسة، بيت الفنون والعلوم والآداب، الدار البيضاء، 2005.
12. ابن رشيق، أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل، بيروت، 1981.
13. زايد، عبد الرزاق أبو زيد: علم البديع: نشأته وتطوره من ابن المعتز حتى أسامة بن منقذ، المكتبة العلمية بالمنصورة، مصر، 1987.
14. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
15. ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني - جدة، 1980.
16. الصيداوي، يوسف: الكفاف، دار الفكر، دمشق، 1999.

17. ضيف، شوقي: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، د.ت.
18. العسكري، أبوهلال الحسن بن عبد اللـه بن سهل:
- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1952.
- أسماء بقايا الأشياء على نسق حروف المعجم تحقيق ماجد الذهبي، مركز المخطوطات والتراث والوثائق، الكويت، 1993.
- جمهرة الأمثال، تحقيق د. أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.
- الأوائل، تحقيق وضبط وتعليق د. محمد السيد الوكيل، الطبعة الأولى، دار البشير للثقافة والعلوم الإنسانية، 1987.
- ديوان المعاني، شرحه وضبط نصه أحمد حسن بسج، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1994.
19. عطوان، حسين عطوان: الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، د.ت.
20. عكاوي، إنعام فوال: المعجم المفصَّل في علوم البلاغة، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
21. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس القزويني: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، 1979.
22. فوكو، ميشيل: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، الطبعة الثانية، دار التنوير للطباعة والنشر، 2007.
23. القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
24. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن عبد المكرم: لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، 1994.

مواقع إلكترونية:

1. أرحيلة، عباس: مقدمة الكتاب في التراث العربي وهاجس الإبداع، موقع عباس أرحيلة بالشبكة الدولية للمعلومات: **http://rhilaabas.jeeran.com**.
2. وارهام، أحمد بلحاج: الخطاب المقدماتي في الدواوين الشعرية: ملاحظات أولية لمقاربة نظرية، موقع أواب الخاص بالناقد والشاعر وارهام: **www.awabbelhaj.jeeran.com**.

د. هاشم ميرغني

اللغة، السلطة، الخطاب

تنتظم في هذا الكتاب ستُّ مقاربات نقديَّة تمثّل فيها اللُّغة - كما تتجسَّدَ في الخطاب، والسلطة، والأيديولوجيا، وغياب المؤلّف، وعلاقات التناص - قطباً أساسياً للاشتغال والفحص والدرس، وذلك عبر مقاربات بينيّة مرنة ومفتوحة تستبطن في شغلها ما كشفته إشكاليّات المنهج العديدة سيّما في اتجاهات ما بعدَ الحداثة في إعادتها النظر جذرياً في مسلّمات المنهج، وفي انفتاحِ النظريّة الأدبية على سعتها على الحقول المعرفية الأخرى، وتفكيكها للبنى الثقافية القارة، ونبشها لجذور القهر السلطوي الثاوي عميقاً في لَبِنات الخطابات.

في المقاربة الأولى حاولنا إعادةَ النَّظر في المفهوم النقدي الذائع عن «موت المؤلّف» لرولان بارت الذي كاد أن يتحوّل إلى مسكوكة نقدية جاهزة يجري تداولها دون التساؤل عن طبيعة التحوُّلات التي تحدث لصوت المؤلّف إثر دخوله حقل الممارسة الكتابيّة لأنا نصيَّة متخلّقة من رحم الكتابة تختلف جذرياً عن حضورها خارجه. وفي المقاربة الثانية حاولنا سبر جدليَّة اللغة والأيديولوجيا كما تتجلّى في خطاب المفكّر والناقد والعالم الأدبي الروسي ميخائيل باختين في «الكلمة في الرواية»، وهو ما سلّمنا إلى المقاربة الثالثة التي تحاول مقاربة مفهوم السلطة بوصفها خطاباً كما تتبين في حزمة الإجراءات التي تتبنّاها السلطة بوصفها جزءاً لا يتجزأ من استراتيجيات خطابها كما رصدها ميشيل فوكو في «نظام الخطاب»، والتي تفتح الباب لنا لاختبار مدى نجاعتها إثر دخولها المختبر السردي الذي شيّده جورج أورويل في ١٩٨٤. وفي ذات سياق التنقيب بتربة الخطاب السلطوي والأيديولوجي جازفت المقاربة الرابعة بمغامرة الكشف عن الاستراتيجيات النصيّة التي تؤسسها قصيدة الشاعر محجوب شريف في ديوان «نفّاج» لتفلت من فخ السلطوي والأيديولوجي الذي يحاصرها لتشيد صرح شعريتها.

في المقاربتين الأخيرتين حاولنا تفحُّص العلاقة بين السينما والأدب عبر مفهوم التعالق النصّي الذي لم يجرِ اختباره لدراسة جدليّة العلاقة بين فنّين مختلفين كالرواية والفيلم ينتمي كلّ منهما إلى حقل إبداعي مختلف ممثلين لذلك برواية «عرس الزين» للطيب صالح، وفيلم «عرس الزين» للمخرج خالد الصديق.





للدراسات
والنشر
والتوزيع

